التّلقي الذاتي في الشعر التونسي المعاصر (*)

محمد صالح بن عمر

لقد غدا متداولا اليوم أنّ الخطاب سواء أكان شعريا أم سرديا أم حجاجيا تسهم في صياغته، على نحو فعّال، مقاصد الباث ونوعُ تمثله للمتلقي. وذلك لأنّ المتلفّظ عند إنشائه لملفوظه يتجه به عادة إلى متقبّل معيّن أو إلى صنف محدّد من المتقبّلين من حيث السنُّ أو الجنسُ أو المنزلةُ الاجتماعيّة أو المستوى التعليمي أو الذوقُ الأدبي أو الانتماءُ الثقافي والحضاري أو الموقفُ المتّخذُ من القضايا المتناولة في الخطاب.

ولا يخرج الشّعر التّونسيّ المعاصر عن هذه الضوابط والمحدّدات التّواصليّة. ومع أنّ البحث في هذه المسألة يقتضي الاشتغال على مدوّنة ممثّلة موسّعة ـ وهو ما يتعدّى حدود هذه المداخلة ـ فإنّ ذلك لا يمنعنا من تحسّس ملامح الإشكالية ومحاولة بلورتها واشتقاق بعض الفرضيات المناسبة منها. وسيكون اعتمادنا في هذه المقاربة على تجربتنا الشخصية في التعامل مع هذا الشعر قراءة ونقدا منذ أكثر من ثلث قرن.

يتوزّع الشعر التونسي المعاصر، بوجه عام، على ثلاثة أنماط أساسية من التلقّي هي التلقّي الذاتي والتلقّي العام والتلقّي النخبوي. وبالنظر إلى تشعّب الموضوع واتساعه الشديد وحرصا منّا على اجتناب الوقوع في اختصار مخلّ رأينا، في هذه المرّة، أن نقتصر على تناول النمط الأول.

يتمثّل التلقّي الذاتي في انشطار الذات الشاعرة إلى جزأين أحدهما يؤدّي دور الباثّ والآخرُ دور المتلقّي. وفي ذلك إلغاء لركن أساسي من أركان التواصل. وهو الآخَرُ الموضوعي الذي يُتوجّه إليه بلخطاب.

ويترتّب على هذا التمشّي التواصلي القائم على تخاطب الذات المبدعة مع نفسها دخول تحويل عميق على ركنين آخرين من أركان التواصل هما الشفرة والرسالة. وذلك بتجريدهما من كلّ العناصر الضرورية لتحقق عمليتي الإفهام والفهم.

ومن ثمّة فإن ظروف التواصل في هذه الحالة تختزل في عنصرين اثنين فحسب هما الباث وهو الذات الشاعرة والقناة وهي اللغة. وحين تُفْرَغُ اللّغة من التشفير والدلالات المشكّلة للرسالة فإنّها تفقد، بديهيّاً، وظيفتها الأساسيّة وهي التواصل. فإذا المعنى لا ينساب من الباثّ إلى المتلقي الموضوعي بل يرتدّ ليعود إلى الباث فتتحقق بذلك وظيفتان فحسب من الوظائف التي حدّدها جاكوبسون، هما الوظيفة العاطفيّة المتأتية من تركيز

* مداخلة ألقيت في ندوة «التلقّي في الشعر التونسي» في إطار الدورة 11 للمهرجان الوطني للشعر بالمتلوّي يوم 3 أفريل 2003.

الخطاب على الباثّ أي هنا الذات الشاعرة والوظيفة الشعرية المتولّدة عن تركيزه على اللغة.

وليس ثمّة شكّ في أنّ اختزال وظائف الخطاب في الوظيفتين العاطفية والشعرية من شأنه أن يؤدّي إلى إخصاب مقوّمات الشعريّ وتكثيفها. وهي الصورة والإيقاع والإيحاء. وهذه هي الغاية الأساسية من اعتماد هذا الضرب المخصوص من التلقي. لكن لئن كانت الغاية واحدة فإنّ المسالك المؤدّية إليها مختلفة. ويمكننا، في هذا السياق، أن نتبيّن أربعة أنواع من تلك المسالك هي:

1 ـ البحث الحسّيّ عن سرّ الوجود:

يتحقق هذا البحث بتعطيل وظيفة المفكرّة مقابل اتخاذ الحواس والحدس أدوات لاكتساب المعرفة وسبر أغوار العالم الخارجي بحثا عن سرّ الوجود. وهو ما يتسبّب في تجريد العبارة الشعريّة من كلّ دلالة منطقية فيتعذّر، عندئذ، الفهم ويتهاوى ركن التلقي الموضوعي.

هذا النّوع من الكتابة هو الذي تمارسه فضيلة الشابي منذ بداية التسعينات بعد أن تخلّت عن توجهها الإيديولوجي الذي غلب على شعرها زمن حركة الطليعة. وهو جليّ في النّصوص التي أودعتها مجاميعها الثمانية الأخيرة. وهي: «النقطة ونسيان النار»(1) و«مياه نسبية»(2) و«الأفعوان»(3) و«شروق الأشياء»(4) و«وادي الأفعال»(5) و«صلوات في الأين»(6) و«زئير الصباح»(7) و«كتاب الرياح»(8).

تقول، على سبيل المثال، في مقطوعة بعنوان «ذَوُو بُعْد»(9) من مجموعتها: «صلوات في الأين»:

عَدَمٌ كوشاحٍ شفيفٍ من وجودْ
بُؤرةٌ يَمْرُقُ الليلُ منها
لا ألمي لا الفرحُ لا وهمي لا الحقيقهْ
لا الفكرةْ
لا الموتُ يهرولُ في الطرقْ
لا الحياة المتشعبةْ.

وتقول في مقطوعة أخرى بعنوان «فَجْوة الشتاء»(10) من مجموعتها «زئير الصباح»:

ورائي فجوةُ الشتاءِ الرَّطْبَةْ
والمدفأةْ
الطريق المُشْجَرَةْ
في حالة ترقّبْ
للفراشة البيضاءْ
كلُّها الاتساعْ

فهذا الكلام ـ ولم نورد منه هنا سوى عيّنات قليلة ـ يخضع تماما لبُنى اللغة العربية الفصيحة صوتيا وصرفيا وتركيبيا ومعجميا. لكنّه في المستوى الدلالي ينفلت من إسار المنطق الذي هو الآلية الأولى للتفكير البشري ويشكّل، تبعا لذلك، بنية لازمة الوجود من بنى اللغة لا يخلو منها أيّ كلام بشري عادي أو حتى أدبيّ متداول. ففي هذا البيت لطرفة بن العبد مثلا:

وتَبْسُمُ عن ألْمَى كأن منورًا
تخلّل حرَّ الرملِ دِعْصٌ له نَدِ

شبّه الشاعر أسنان حبيبته الشديدة البياض المنتظمة في لثتها السمراء بالأقحوان الأبيض المغروس في كثيب من الرمل الأسمر.

هذا العدول عن الكلام العادي في مستوى الصورة البلاغية التي جاءت هنا على هيأة تشبيه لم ينجرّ عنه عدول عن المنطق العام. فإذا الصّورة رغم شعريتها مقبولة عقلا.

أمّا في العيّنات التي أوردناها لفضيلة الشابي بل في سائر مجاميعها الأخيرة فإنّ العدول عن الكلام العادي يؤدّي إلى عدول عن المنطق العام. وهو ما يعطّل الإفهام ويحول دون تحقّق الفهم.

ولعلّ التفسير المقنع لهذا المنحى في الكتابة أن

الشاعرة غير مطمئنة إلى صحّة المعاني التي يتداولها الناس في لغتهم العادية. وذلك لعدم ثقتها في قدرة المفكرة على النفاذ إلى صميم الأشياء. وهو ما دعاها إلى حوض تجربة مغايرة، محاولة منها الكشف عن كُنْه الوجود بالسلوك إليه عبر طريق التفكير العقلي المنطقي. وهو طريق الحس ّ والحدس. وإذا اعتبرنا أن ّ اختلال المفكرّة يعد ّ طبّيا ذُهانا أي مرضا عقليا فهل الشعر طبقا لمفهوم فضيلة الشابي ضرب من الجنون الفنّي أي عدول عن العقل والكلام العادي معا لا عن الكلام العادي فحسب؟

2 ـ التوغّل في رصد شعرية الأشياء :

تنقسم الكائنات الحيّة والجامدة علميا إلى أنواع وفصائل. ولكل ّ منها، فضلا عن ذلك، خصائص نوعية تتميزّ بها عن غيرها، كما تحدّد العلوم المختلفة (علم الحيوان، علم النبات، الجيولوجيا، الفيزياء، الكيمياء) وفروعها الكثيرة العلاقات القائمة بين كل ّ كائن وغيره من الكائنات. لكن حين ينظر الشاعر إلى هذه الكائنات بمنظار المخيلّة والحلم بدلا من منظار العقل تلوح له في صور مغايرة للتي يدركها الإنسان العادي، كما تتراءى له بينها علاقات أخرى مختلفة عن تلك التي يحدّدها العلم.

وهكذا تتحولّ تلك الكائنات، من وجهة نظر معينّة، إلى كائنات شعريةّ تنقلب العلاقات القائمة بينها إلى علاقات من القبيل ذاته. ومعنى هذا أن ّ العالم الخارجي الذي هو، في العادة، مرجع يستمد ّ منه الشاعر الصور ليصوغها في خطابه يتحولّ هو نفسه إلى قصيدة حيةّ. فيكتفي المبدع، عندئذ، بترجمتها إلى خطاب لغوي.

ولمّا كانت الصورة التي يمثلها الشاعر للكائنات والعلاقات القائمة بينها من صنع خياله وحلمه فإن ّ هيآتها ومعانيها تكون، نتيجة لذلك، شخصية بحتة فيتعذرّ على الآخرين إدراكها. وهو ما يجعل المتلقي الوحيد القادر على فهمها هو الشاعر نفسه. ولهذا صنفّنا هذا النّوع الثاني من الكتابة الشعرية ضمن التلقّي الذاّتي. وذلك لأن الشاعر حين يرصد شعرية الأشياء إنّما يقوم بعملية ذاتية خالصة غير قابلة للتكرار من لدن غيره مهما تطابقت الأمزجة وتعادلت الملكات الذهنية.

ومن أبرز الشعراء التونسيين الذين مارسوا هذا اللون من الكتابة منصف الوهايبي في مجموعته «ميتافيزيقا وردة الرمل». ومما جاء في أحد نصوصه ضمنها قوله(11) :

ليس لي ذاكرةُ النخلة ْ
كي اشتق ّ لونين لأشيائي
فلا أصفَرَ
للريّح التي تربطُها
من وردة الرّمل إلى الصّحراء ْ
لا أخضَرَ
للظل ّ الذي يرسُمُ في الأرض
تقاليب َ النّهار ْ

ويقول في نص آخر (12) :

في بياض ورقَة القاحلِ . . .
تلمعُ حوافرُ خيلٍ
بين الفواصل والفوارز. . .
يجري سَمَكٌ أرضيٌّ أزْرَقْ
في البحر الأسود
تتخفّى طيورُ الليلْ
بين نقاط التعجّب وعلامات الاستفهامِ
تتدافعُ غُفُلُ حيواناتٍ
(منتظرةً أسماءها)

فالذات الشاعرة، هنا، تنشئُ عالمها بنفسها، لا بخلقه من عدم بل بإعادة تشكيل العالم الموضوعي

وإسناد وظائف جديدة إلى الكائنات الموجودة فيه. وبذلك يكون الشّعر إبداعا للكون قبل أن يكون إبداعا لخطاب لغوي. فأيُّ متلق يقدر على فهم المداليل الجديدة لتلك الكائنات وإدراك وظائفها المستحدثة غير الشاعر نفسه؟

3- في البحث اللّغوي :

نشأت فكرة البحث اللّغوي من إحساس بعض الشعراء بترهلّ العبارة الشعرية العربية. وذلك من جرّاء تداولها المكثّف على الألسنة والأقلام ومن اقتناع بأنّ الإبداع الحقيقي في الشعر إنّما يتحقّق في مستوى العبارة لا على صعيد الموضوع. وانطلاقا من هذه القناعة مضى هؤلاء الشعراء في ضرب من العمل المخبريّ، الحِرَفيّ، الفائق الدقّة، الطويل النفّس، قوامه المكابدة المضنية والمعاناة الممضّة قصد تحقيق أقصى العدول فيما ينشؤونه من صور بحثا عن الابتكار الصرف والاختراع الخالص.

والواضح من هذه المنحى أنّه نابع من حاجة ذاتية إلى تطوير الكتابة الشعرية لدى الباث المنشئ للخطاب لا من حاجة مماثلة لدى المتلقّي. والدليل على ذلك أن نصوص المبدعين الحقيقيين وإن تحظ باستحسان النقّاد المتمرّسين فإنّها لم تنجح في استقطاب جمهور عريض من أحباء الشعر. وذلك بحكم عدم استجابتها لشروط التواصل العادي التي من أهمّها توفّر الشفرة المناسبة للإفهام والفهم.

ومن ثمّة فإن الشاعر الممارس للبحث اللغوي إنّما يكتب، في حقيقة الأمر، لنفسه أولا وآخرا بالانشطار أيضا إلى باثّ ومتلقّ، في انتظار أن يظهر متلق جديد لا يكون همّه الفهم بقدرما يسعى إلى الانصهار في مناخ القصيدة واستمراء ما تزخر به من صور مربكة آسرة.

وليس ثمّة شك في أن رائد هذا المنحى - بلا منازع - يوسف رزوقة في مؤلفاته الشعرية الأخيرة التي اطلعنا من بينها على «بلاد ما بين اليدين» و«أنهار ثاني أوكسيد التاريخ». ففي هذين المؤلفين لا يطرق الشاعر موضوعات ولا يتناول قضايا بل يصوّر مناخات وأجواء هي بمنزلة عوالم خارقة يخضع كلّ منها لمنطق مختلف تماما عن منطق العالم الفيزيائي الواقعي، عوالم مشيدة طبقا لأنساق مبتدعة تتداخل أو تزول في رحابها الجهات الستّ، كائناتها مخلوقة من معادن ومواد عضوية أخرى. ولكنها في الحقيقة ليست سوى صور متنوّعة لعالم الشاعر الداخلي، يصوغها، في كلّ مرّة، على نحو جديد.

يقول يوسف رزوقة في مقطوعة بعنوان «خيط من دم»(13) وردت في مجموعته «بلاد ما بين اليدين»:

كأنّني المجروحُ منتصرا بما فعلَتْ يدي
وكأنّ خيطا من دمٍ يمتدُّ منّي عبْرَكُمْ
يصلُ الخلايا بالخلايا
والعناصر بالعناصر
والحجارة باللّغة...

ومن كتابه الشعري «أزهار ثاني أوكسيد التاريخ»(14) قوله:

الأخيرةُ زوبعةُ القلبِ
أم دمُ الباثقات اللواتي ارتحلن بعيدا
فلم يبقَ منه ومنْهنّ أيُّ اخضرارٍ
لهذا الخريفِ
ليس للريح إلاّ غدٌ واحدٌ:
أن تهبَّ أخيرا على الجهة المستحيلةِ
في القلبِ... بين الضلوعْ

4- في تصوير خراب المعنى :

إنّ فكرة خراب المعنى هي فكرة أخرى كان من نتائج تطبيقها في الكتابة الشعرية جبّ حبل التواصل بين الشاعر والمتلقي. فقد نبعث هذه الفكرة في معاينة التداعي المستمرّ للقيم منذ قيام النّظام العالمي الجديد

في نهاية الثمانينات. ومحصلّ هذا الانقلاب الجلل أن استأثرت القوّة العظمى الوحيدة الباقية بالسلطة المطلقة على الصعيد الدولي ودفعها الزّهو بجبروتها إلى إخضاع الكرة الأرضية لمشيئتها، بالهيمنة الاقتصادية عليها ونشر ثقافتها الاستهلاكية ونمطها المعيشي في كلّ أرجائها، رافعة شعاري «نهاية التاريخ» و«صدام الحضارات»، غير متردّدة في غزو البلدان الآمنة واحتلالها.

ولقد أدّت الحيرة ببعض شعرائنا إزاء هذا التحول المأسوي الذي طرأ على نظام العلاقات بين الدول وما ترتّب عليه من انهيار المثل العليا إلى الكفر بالعقل الذي وإن مكّن الكائن البشري من بلوغ ذروة التقدّم فإنّه لم يمنعه من كبح جماح عدوانيّته ونزعته البدائيّة إلى التدمير والقتل. فكان إعلان خراب المعنى.

ويعدّ عبد الوهاب الملوّح من أبرز الشعراء التونسيين الذين استثمروا هذه الفكرة وسعوا إلى تجسيمها في نصوصهم الشعرية. فاللغة الشعرية لعبد الوهاب الملوّح وإن كانت «تخضع لسانيا لقواعد التوليف الصوتي والصرفي والتركيبي فإنّها في المستوى الدلالي لا تحيل إلى مراجع واقعيّة البتة، مثلما هو الشأن في الشعر العربي الكلاسيكي والكلاسيكي الجديد وحتى الحداثيّ في بعض اتجاهاته. وذلك لأنّ القصيدة لديه ليست قصيدة موضوع تتفرّع عنه المعاني وتتعالق في فضائه. وليس المستوى البلاغيّ في هذه القصيدة بترجمة لمعان واقعيّة يمكن استخراجها بتفكيك الصور وتأويلها. وإنّما هذا المستوى قائم بذاته لا تربطه بالمرجع سوى إحالة مجردة موغلة في العموم. ومن ثمّة فإنّ الصور لديه لا تنشأ وتتشكّل طبقا لتمشّ عمودي بأن تنبع انطلاقا من تصوّر الواقع وترجمته بلاغيا بل تتوالد وتتناسل سياقيا في خطّ أفقي منتظمة فيما يشبه الشريط الذي ينحلّ بسرعة فائقة.

يقول عبد الوهاب الملوّح في قصيدة بعنوان «تحولات» وردت ضمن مجموعته «رقاع العزلة الأخيرة»(15):

للسماء المعتَّقِ
في هذيان الكلام
ليوم القيامةِ واللّعنة المشتهاةِ
لفتاة الطقوس الغريبةِ
والمرأة العريةْ
تعجنُ حنّاءها
في سلالِ الحنين المطرَّزِ بالقبلاتْ

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان «ليس إلاّ» جاءت ضمن مجموعته الثالثة: «أنا هكذا دائما»(16):

ربما تعاليتُ قليلا
ثملا باللّغة البكْرِ
وزُهْدِ الكركدنّ
وجنون الطيرِ...
أو كنتُ توهّمتُ رشادي
فتداويتُ بأوجاعي
وسوّيتُ جناحين لصوتي
وحصى النهرِ...
وقلت الآنَ الحصى بيّناتي.

في هذا النّوع من الكتابة تمرّد على العقل وكسر لمقولاته وتعطيل لآليات اشتغاله التي هي آليات المنطق. وهو ما يقيم حاجزا بين الشاعر والمتلقي إلاّ أنّه حاجز مقصود لأنّ الشاعر إنّما يكتب ليستريح من عبء نفسيّ لا ليبلّغ رسالة إلى الآخرين.

وفي هذا اللّون نفسه تتنزل تجربة الهادي الدبّابي الشعريّة التي تنبع من مفهوم الجنون الفنّي. وقد حاولنا الوقوف على مقوّماتها من خلال مجموعته الأولى «الوحشة الآهلة» (17):

ومحصلّ هذه التجربة أن الذات الشاعرة، في ظلّ التحولات الأخيرة الرهيبة التي طرأت على المنظومة الدولية والتي انقلبت فيها القيم رأسا على عقب، قد

أصابها ضرب من الاختلال جعلها تصنع عالما وهميا موازيا تأوي إليه. وفي رحاب هذا العالم تتفتّت المعقوليات وتتهاوى دعائم المنطق.

يقول الهادي الدبّابي في قصيدة بعنوان «السرّ وأخفى» من مجموعته الثانية الحاملة لهذا العنوان نفسه(18):

بحكمة
أو قلَقٍ أحتقنُ
الطينَ راجفا تحت قدميكِ
أمنحهُ ـ على عجل ـ شكل أقزام
سُمْر بأعضاء تناسلية مبتورة وأجنحة
تتكاثر كلما تثاءبتْ في بهَاءٍ مُشْرِعَةً
سماء عينيكِ للعائدين إليهم من بعيدِ

خاتمة:

حين نتأمّل هذه الأشكال الأربعة من التلقّي الذاتي ـ وما هي بالوحيدة في الشعر التونسي المعاصر وإنّما اكتفينا بها هنا على سبيل المثال ليس إلاّ ـ تلوح لنا شديدة التباين من حيث توجهاتها الفنية وأبعادها الفكرية. فلا يكاد يجمع جامع في هذين المستويين بين البحث الحسي عن سرّ الوجود والتوغّل في رصد شعرية الأشياء والبحث المخبري في أبنية اللغة وتصوير خراب المعنى. لكن هذه التجارب تلتقي على الصعيد التواصلي في نوع العلاقة التي تقيمها مع المتلقّي.

فهذا الركن ركن المتلقّي يلغى تماما على الأقلّ في مستوى وعي الباثّ. وبإلغائه يلغى ركنان آخران هما الشفرة والرسالة. ومردّ هذه العملية البترية إلى أنّ الباثّ إنّما يكتب لنفسه لا لغيره.

لكن لما كانت القناة أي اللغة التي يستعملها الشاعر مستوفية لشروط البناء اللساني صوتيا وصرفيا وتركيبيا ومعجميا فإنّ تقبلّها ممكن من لدن المتلقّي الملمّ بها.

ولولا ذلك لما أمكن قراءة هذه النصوص، غير أنّ المتلقي المقبل على سماعها عند الإنشاد أو قراءتها في حالة نشرها تتعسّر مهمته بسبب ما يصطدم به من كلالة الأدوات والآليات التي تعوّد استعمالها في التقبّل. وهي البحث عن الموضوع وعناصره ومحاولة الوقوف على تسلسل الأفكار والمعاني المعبّر عنها والاجتهاد في اكتشاف المراجع المحال إليها. إنّه يستطيع القراءة لا محالة. لكن قصارى ما يتوصّل إليه بها هو أن يتحسّس ألوانا من الصوّر قد لا تكون منتظمة في سلك منطقي إلا أنّها تحقّق له متعة فنية بما تختزنه من طاقات الإبهار والإرباك.

فهذا النوّع من الشعر هو شعر مناخات لا شعر موضوعات. وحتى إن كان كذلك فإنّه لا يخلو من أبعاد فكرية إلاّ أنّ هذه الأبعاد لا تستخلص من الأبيات أو من الفقرات المفردة باعتماد القراءة السياقية التفسيرية المفصلّة بل من طبيعة المناخ العام الذي تصوّره القصيدة إيحاءً ومن التمشّي الذي تمارسه الذات المنشئة للخطاب في إقامة علاقتها مع اللغة والكون.

وهكذا فإنّ المتلقّي إذا ألغي داخل القصيدة بعدم توجيه الخطاب إليه من لدن الذات الشاعرة الباثة فإنّ ذلك لا يلغي حضوره خارج الخطاب ولا يمنعه من التطفّل على العالم المتفردّ الذي أبدعه الشاعر، إلاّ أنّه يكون مطالبا بإقامة علاقات أخرى مع الخطاب قوامها النأي عن أسلوب التقبّل السلبي الاستهلاكي والتسلّح بحساسية جديدة لا تربط الصورة آلياً بمرجع تحيل إليه وبأسلوب في القراءة يتجه إلى اكتشاف المناخات والبحث عن أبعادها الفكريّة والفلسفيّة. فإذا تعمّد الشاعر إلغاء المتلقّي حرصا منه على درء الإحالات المرجعيّة وعلى الاكتفاء بالوظيفتين التعبيريّة والشعريّة فإنّه من حقّنا، باعتبارنا متلقّين، أن نمارس وظيفتنا حتى إن أدّى الأمر بنا إلى تمثّل الاستراتيجيات التي اتبعها الشاعر أثناء إنشائه لخطابه.

الهوامش والإحالات

(1) فضيلة الشابي: «النقطة ونسيان النار»، على النفقة الخاصة، تونس 1996.

(2) فضيلة الشابي: «مياه نسبية»، دار أقواس للنشر، تونس 1998.

(3) فضيلة الشابي: «الأفعوان»، على النفقة الخاصة، تونس 1999.

(4) فضيلة الشابي: «شروق الأشياء»، على النفقة الخاصة، تونس 2000.

(5) فضيلة الشابي: «وادي الأفعال»، على النفقة الخاصة، توس 2001.

(6) فضيلة الشابي: «صلوات في الأين»، على النفقة الخاصة، تونس 2002.

(7) فضيلة الشابي: «زئير الصباح»، على النفقة الخاصة، تونس 2002.

(8) فضيلة الشابي: «كتاب الريح»، على النفقة الخاصة، تونس 2002.

(9) فضيلة الشابي: «صلوات في الأين»، ص 21.

(10) فضيلة الشابي: «زئير الصباح»، ص 12.

(11) منصف الوهايبي : «ميتافيزيقا وردة الرمل»، على النفقة الخاصة، القيروان ـ تونس 2000 ص 14.

(12) المصدر نفسه، ص 140.

(13) يوسف رزوقة: «بلاد ما بين اليدين»، دار الإتحاف للنشر، سليانة 2001 ص 59.

(14) يوسف رزوقة: «أنهار ثاني أوكسيد التاريخ»، دار تبر الزمان، صفاقس، ص 111.

(15) عبد الوهاب الملوح: «رقاع العزلة الأخيرة»، على النفقة الخاصة، قفصة 2002.

(16) عبد الوهاب الملوح: «أنا هكذا دائما»، دار الإتحاف للنشر، سليانة 2002.

(17) الهادي الدبّابي: «الوحشة الآهلة»، دار أسود وأبيض، تونس 1999.

(18) الهادي الدّبابي: «السرّ واخفى»، على النفقة الخاصة، تونس 2002، ص 23.

شعريّة العناوين

في «اللّحمة الحيّة» لصالح القرمادي (1933 ـ 1982)

قراءة في ما كانت به ملفوظات عناوين المجموعة بنى ورؤى

«ومَنْ يَكُ ذَا فَمٍ مُرٍّ مَرِيضٍ
يَجِدْ مُرّاً بِهِ المَاءَ الزُّلالا»

المتنبّي

«الواقعيّة هي إفساد الواقع»

الشاعر الأمريكي والآس (1879 ـ 1955)

شعبان بن بوبكر

عملُنا نظر في مجمل الصلات الجدلية القائمة بين الواقع وفنّ الشعر، فالإطار العام الذي عليه مدار هذا المقال الشعّر بين القضية الفنيّة والقضيّة الاجتماعية. وتنهض هذه العلاقة البينية على السؤال الإشكال المتعلّق بصناعة الشعر المرتبط بالواقع: «كيف يتولّد سؤالا اللغة والمعنى من أسئلة الشعر الواقعي؟ وكيف يتشكّل الكون الشعريّ في هذا الشعر مبنى ومعنى؟ أبالمحاكاة والمماهاة استنساخاً؟ أم بالمجاورة والمجاوزة على وجه التوليد والتحويل جدلا وجدالا؟

يؤلّف بين هذه الأسئلة جميعها عمق ارتباط الشعر بالواقع من جهة وقضايا شعريّة الشعّر بما هي إنشائيته أي علمه وعمله من جهة أخرى. فبحثنا واقع بين حدّين:

ـ حدّ الجهاز بما هو مختلف فرضيات البحث وإشكالياتها ومعارضها المفهوميّة والنظريّة.

ـ حدّ الإنجاز بما هو جماع الأسس الإجرائيّة التي تدبّر بها الشاعر شعره وما تستثيره من قضايا هي موضوع البحث في هذا العمل ومتعلقاته مدونة ومحتوى.

في خلفيات البحث النظرية :

1 ـ إشكاليات البحث

اخترنا دراسة أبنية العناوين في الشعر الحديث لتنوّع أدائها الدلالي والجمالي. فالعناوين حسب بعض الدارسين «أساليب معلنة يتخذها الشعراء ليعبّروا عن جوامع الصفّات المميزّة لنصوصهم هي أسماء كأسماء الأعلام تفيد التعيين»(1) وعلى هذا الأساس فالعنوان

يختزل مضمون النّصّ، فهو «في علاقته بالنصّ تاج له»(2). والعناوين أيضا «أقفال أكثر منها مفاتيح»(3).

ومن مبرّرات اعتماد العناوين مسلكا لدراسة بعض أوجه الشعريّة في الشعر ورود عناوين القصيدة على صور من التراكيب شتّى. ولا نخالها في الأعمّ الأغلب إلاّ مختارة تفضيلا وتمثيلا. وهي تحتضن أبنية لغويّة ذات مقاصد دلاليّة متى جمعت ونضّدت وفق أبنيتها التركيبيّة، وسجلاتها اللغوية أبانت عمّا تنهض به من رموز من خلال حقولها المعجميّة والدلالية. فالقصائد عناوينها تنتظمها حقول معجميّة هي جوامع للألفاظ الدائرة في النّصوص الشعريّة حول فكرة محوريّة. وتلك الحقول الدلالية جامعة للمعاني المختلفة التي تكتسيها الكلمات بحسب السياقات والمقامات.

ولعلّنا نتبيّن في هذا المضمار أثر النّحو واللغة في صوغ هذه العناوين على نحو يجعلها حاملة لمعان بأعيانها. وعلى هذا الأساس فالعناوين ضروب من الاتّصال اللّغوي. وهو اتّصال ذو وجهين.

يرتبط الوجه الأول بالمؤسّسة الاجتماعية. فالشاعر يتنزّل في محيط اجتماعي معيّن ويحظى ضمنه بمرتبة اجتماعيّة يعيشها أو يدير أفكاره ورؤاه الايديولوجية في مناخاتها وطقوسها. ويتعلّق الوجه الثاني بالقصيدة عنوانا ونصّاً باعتبارهما عملا فنياً.

على أنّ هذا التحديد يثير جملة من التساؤلات المتعلّقة بجوهر القضية التي يندرج فيها عملنا وهو علاقة الشعر بالواقع الاجتماعي من ناحية والفنّ من ناحية أخرى. فهل يحدّ الالتزام بما هو اعتناق مذهب إيديولوجي ما في الشعر من المطامح الجماليّة في القصيدة؟ وهل يغتال الواقع الفنّ؟

تتوزّع مستويات البحث في هذه القضايا على صعيدي البنية والدلالة. وذلك في مستويات الاصطلاح، والأسلوب والرؤية. ولهذا الشعر في هذا الصدد صور ومراتب متنوّعة تنوّع وجهات النظر والمقاييس المعتمدة في تحديد المفاهيم النّظرية والضوابط الإجرائيّة.

إنّ البحث في شعريّة الشعر الواقعيّ محكوم في أصله بالمصادر التي يستلهمها أصحاب النظريات النقديّة والشعراء. وهي تصوّرات تغذوها بداهة مرجعيات ومناويل فالحديث عن الشعر الملتزم يفضي بنا إلى ربطه أساسا بالواقعيّة. فجذور الواقعيّة فلسفية قبل أن تكون نقديّة. ولقد «أصبحت الواقعيّة اصطلاحا نقدياً عن طريق التبنّي من الفلسفة»(4). وأضحت نظريّة لها مناهجها ومقارباتها. ولا يتوقّف الخلاف بين هذه المرجعيات فحسب، بل يتشعّب فيشمل القضيّة الواحدة في صلب المرجعيّة الواحدة.

ويرتكز الخلاف نظريّة، وعمليّة على مدى خدمة الفنّ لقضايا الالتزام ومدى خدمة الواقع للفنّ مادّة ومنهجا وغاية. وتبسط قضية الحدود هذه إشكاليات رئيسيّة تتعلّق بدرجة استقلال الفنّ والواقع. وتتصل كذلك بمدى الحدّ الذي يحول دون تحقيق الأسس الجماليّة في هذا النوع من القصائد.

2. في مفهوم الشعريّة:

المقصود بمصطلح الشعريّة «ما يُطابق في الدلالة عبارة الإبداع»(5) وهو مؤدّى مقابله اليوناني (Poietikos) أو معادله الفرنسي (Poétique) وذلك رديف مفهوم الوضع المبتكر أو ما يصطلح عليه بالإنشائيّة(6). ويذهب بعض الدارسين إلى تحديد هذا المصطلح فيقول «يتصوّر المقابل الأجنبي للكلمة العربيّة بما هو اختصاص موسّع يهدف إلى معرفة القوانين العامّة التي تنظّم ولادة كلّ عمل»... وبما هو «اقتراح نظريّة لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله»(7).

والشعرية على الجملة «مصطلح حاضن لكلّ ما

يمتّ بصلة ونسب إلى خلق الأعمال الأدبيّة أو إنشائها. تلك التي يكون فيها الكلام المادّة والوسيلة. وهي بالمعنى الضيّق للكلمة جملة القواعد والقوانين الجماليّة التي تهمّ الشعر»(8).

ونجد المفهوم نفسه تقريبا عند تودوروف. فهي تعني جملة ما يميّز «الاختيارات» الواعية أو غير الواعية التي يجريها الكاتب وليس الشاعر فقط على النظام والأجناس والأسلوب والموضوعات»(9).

ومن الواضح أنّ النّظر في هذه المسائل يجعل البحث فيها معرضا إشكالياً لقضايا معرفيّة ونقديّة متراكبة، متراشحة بعيدة الغور. والوجه في ذلك أنّ قضايا الشعر عامّة والملتزم خاصّة خلافيّة. ولهذا الخلاف معارض عديدة متنوّعة.

ونجمل فنقول إنّ الشعريّة هي جملة القوانين المنظّمة لصناعة هذا الجنس الأدبي(10). والشعريّة مستويات ومراتب، وألوان وفنون. وتتحدّد دراسة الشعريّة انطلاقا من القصيدة عنوانا ونصاً.

وبالإمكان ولوج الكون الشعري للقصيدة من خلال دراسة أبنية عناوين القصائد. فالعنوان ليس مجرّد لافتة مميّزة لقصيدة من أخرى فأيّ عنوان يمثّل رهانا للقصيدة أي زمامها وحاصل معناها. أوليس الشعر كالمطر عنوان ثمّ ينهمر؟ أوليس العنوان في اللسان «سمة الكتاب»؟(11).

ولا نبعد إن ذهبنا إلى أنّ تدبّر شعريّة القصيدة منطلقه النّظر في عنوانها إذ هو كون من العلامات والدوّال النصيّة التي تختزل دلالات البنى والرؤى في القصيدة. ولبعض الدّارسين في هذا الصدد جملة من الآراء في ما تتقوّم به العناوين في الشعر من مبان ومعان تخوّل للدّارس أن يعتبر العناوين مداخل ممكنة لدراسة الشعر الواقعي من خلال أبنيته ودلالاته. وهذا أمر يحدو بنا إلى التساؤل عن إشكاليات شعر الالتزام ورهاناته فنيّا ومذهبيّا.

3. في شعريّة الالتزام:

ومن المعلوم أنّ أسئلة عديدة تتعلّق بموضوع الالتزام بما هو إشكال. ومداره على الأسئلة التالية: «هل يجب أن يكون الأدب ذاتياً أم موضوعياً؟ وهل يجب أن يكون فردياً أم اجتماعياً؟ وهل يجب أن يكون أدب جمال أم أدب حياة؟ وهل يكون أدب عاطفة وانفعال أم أدب عقل وتفكير؟ ثمّ هل يجب أن يحمل رسالة أخلاقيّة تهذيبيّة أم يكتفي برسالته الجماليّة؟»(12). وتستوعب هذه الإشكاليات جماع ما تتقوّم به قضايا علاقة الشعر بالواقع. وهي قضايا قوامها النّظر في درجات أدبيّة الشعر المرتبط بالواقع، وحظّ هذا الفنّ من التوثيق والإبداع.

تلك هي الأطروحة أمّا نقيضها فجوهره أنّ المسألة تفقد مبرّرات طرحها إذا ما سلمنا بأنّ ماهية الشعر تحويل فني للواقع المعيش أو الافتراضي. وإذا اعتبرنا أنّ لا وجود «لأدب أبيض»(13)، وبأنّ كلّ خطاب هو بالضّرورة خطاب إيديولوجي ذو محمول فكريّ معيّن، غدا كلّ أدب بالطبع ملتزما حسب العبارة المأثورة عن سارتر.

هذا هو الوجه الأول للمسألة، أمّا الوجه الثاني فهو ضرورة استثناء جنس شعر الالتزام من غيره من الأجناس التي تقاسمه خصائص الارتباط بالواقع. فلئن كان هذا الارتباط مختلفا في نوعه وعمقه ومداه من جنس إلى آخر كالرّواية، والمقال والمسرحيّة فهو في الشعر ذو طبيعة مغايرة. إنّ قضيّة الالتزام في الشّعر تطرح في أكثر من سياق مشكلات لا تحدّ وقضايا لا تفضّ ولابدّ من الإقرار في هذا المضمار بأنّه مهما كانت صيغ الطّرح ومرايا تحليله يظلّ الجانب الفنيّ في الشعر أكثر رجحانا وقوة منه في جنس آخر.

الفنّ هو جوهر صنعة الشعر حتّى وإن تعلقت مضامينه بقضايا الخبز والحريّة والكرامة، والشهادة على الواقع. ولا يماهي الشعر هذا الواقع وإنّما

يصوّره. فهو جنس من التصوير لهذا الواقع يتجلّى في ثوابت القصيدة إيقاعا وصورة ومعنى. إذ يستحيل الواقع إلى معنى يتشكّل داخل تلك الثوابت.

على أنّ قيمة هذا الشعر تتفاوت من حيث أدبيتها شفافيّة وثخونة ودسامة من نصّ إلى آخر. ويغدو الواقع ضروبا. ويظلّ الاحتكام إلى نصوص هذا النّوع من الشعر أفضل أداء لسبر نوع الواقعية فيه وصور تشكلّه في الشعر نسيجا ورؤية.

4 ـ الواقع والشعر على الواقع :

تتراوح الواقعيّة في الشعر الحديث بين الوصف التسجيلي والوصف الفنّي للواقع. والأمثلة على ذلك عديدة. فلنا على سبيل المثال أشعار من جنس «كرة القدم» تراض بها الأجسام ووصف «قطار في الليل البهيم» لمعروف الرصافي، و«قطار القلعة الجرداء» للطاهر الهمامي. ولنا كذلك أشعار أخرى كتلك التي تتعلّق بـ«صورة المخبر» للبياتي، و«مدينة جيكور» لبدر شاكر السيّاب، و«مراثي شهداء الجزائر»، و«وقائع صبرا وشاتيلا» ووصف «مجازر الفلوجة» و«مقابر كوسوفو الجماعيّة»...

هذه الأشعار كلّها الخيط الجامع بينها ارتباطها الوثيق بالواقع. ولكنّ المختلف فيها تعدّد الأصوات وشفافيّة الوصف أو دسامته وأدبيته. فنحن إزاء عينّات من الشعر الواقعي. والملاحظ أنّه ماثل إجمالا بين ضربين من الواقعيّة.

ـ **الواقعيّة:** وهي محكومة بالهدف الاجتماعي، وذلك أنّ غاية الشعر الواقعي التغطية الواسعة الشاملة للحياة الاجتماعية بما يعني رسمها ونقلها بطريقة آليّة. ويؤكّد استخلاص العناصر اللغوية التي تتكوّن منها أنسجة عناوين هذا الشعر ونصوصه. وترتبط اللغة ضمن هذا الشعر بضروب من التوظيف اللغوي خاصّة. فالغالب على الخطاب اللغوي في نماذج هؤلاء الشعراء المباشرة والجنوح إلى سهولة الآداء. فلغتهم بمختلف استخداماتها تظلّ لديهم مشدودة إلى واقعهم الاجتماعي بروابط لم تدعهم يباشرون هذا الواقع إلاّ بلغة شفّافة. فاللغة في الشعر الواقعي لا تتعدّى حدود البثّ الشعري. وثمّة يتضح الفرق بين الابلاغ والبلاغة في الشعر.

ـ **الواقعيّة الاشتراكية:** بالإمكان الحديث عن شعريّة الواقعيّة في الشعر المنضوي تحت لواء هذه الواقعيّة. فالخيط الناظم بين عناوين هذا الاتجاه ونصوصه أنّه لم يحد عن ارتباطه بالواقع. ولكنّ الشعر فيه مشحون بما يعكس رفض السائد والمنمّط والثابت.

لقد خرج الشعراء في هذا الشعر بالفعل اللغوي إيقاعا وعبارة وصورة وألبسوها أردية الشعارات النضاليّة. فلغة هذا الشعر تحدّدت بمحدّدات الالتزام الذي تخيّره الشعراء لأنفسهم. ولذلك كانت مناهل هذه اللّغة إيديولوجية سياسيّة.

نتبيّن من خلال ما تقدّم أنّ الواقعيّة على ضربين. ولا غرابة فهي مذهب جامع لصنوف الكلام في الفلسفة والأدب والفنّ إبداعا ونقدا. وذلك أنّ علاقة الفنّ بالواقع ـ حسب النقاد ـ واحدة من أخطر المسائل التي شغلت بال المشتغلين بالجمال والاجتماع والفلسفة على السوّاء، كما شغلت بال المبدعين أنفسهم وكانت مبعث اختلاف واختصام...»(14).

إنّنا في حقيقة الأمر إزاء تعدّد في معنى الواقع نوعا وحجما ووظيفة وأداء فنياً ودلالياً. ويفضي هذا التعدّد إلى تنوّع في المقاربة. فنوعية التناول تنطلق من جنس المتناول.

وعلى هذا الأساس اتخذنا مادّة لدرسنا مجموعة شعريّة عنوانها «اللّحمة الحيّة» للشاعر التونسي صالح القرمادي (1933 ـ 1982). وارتأينا البحث في شعريّة قصائدها انطلاقا من دراسة عناوينها. وغايتنا من ذلك النظر في مجمل العناصر الاجتماعية والفنيّة المكونة

لنسيج تجربة صالح القرمادي والوقوف على تضاريسها وحدودها.

ومن أهمّ مسوّغات هذه الدّراسة أنّ المجموعة كتبت بلغة خاصّة ولا نعتبر هاهنا أنّ المدخل اللغوي لدراسة العناوين هو المدخل الأوفق. ولكنّه بتقديرنا المنفذ الأقرب إلى طبيعة هذا الشعر. ومن مسوغات النّظر في هذا الشعر أنّنا لا نجد شكل القصيدة المتعارف عليه فالواقع أنّ هذا المصطلح المتعارف عليه تقنياً ودلالياً لا ينسحب على قصائد هذه المجموعة. ثمّة عدول عن الثوابت في مستوى تصوّر ماهية الشعر بنية ووظيفة. ولنا أن نتساءل عن خصائص هذه التجربة الشعريّة وعمّا يميّزها من ملامح فنيّة ومضمونيّة؟

5. تضاريس التجربة وحدودها:

إنّ الأمر يتعلّق بمفهوم الشعّر لدى القرمادي. فأعذبه واقعيّة. إنّه موغل في تصوير الواقع الاجتماعي وصوغ تلك الصورّ بلغة مصدرها الأساسي الواقع المعيش. وتعتبر المقدّمة التي صدرّ بها توفيق بكّار مجموعة «اللحمة الحيّة» شهادة قيّمة بإزاء هذا الشعر. يقول: «... فهو يحدثك بلغة يعرب، ولغة الحلفاوين معا ويقطع «المألوف بالعروبي» وإنّ عباراته العاميّة لتنفلق في الكلام الفصيح «كالتقريعة» بين المتأدبين تقريعة الصحة والعافية» (15). فهذه اللغة خارقة للقوانين إذ يخرق صاحبها بواسطتها «الآداب واللياقة والكياسة عمدا بالكلمة السافرة والقول الغليظ والجملة الخشناء...» (16).

ويؤكّد بعض النقاد وجاهة هذه الشهادة مبيّنا مزايا النهج الشعري الذي استنّه الشاعر لنفسه فيقول «ومزية القرمادي تعود إلى تركيزه فيه على مسألة الإبلاغ حيث حاول استعمال «لغة وسطى» بين الفصحى والعاميّة لغة يمكن أن يفهمها التونسي مهما كانت درجة ثقافته» (17). وتكتسي المسألة فضلا عن ذلك أهميّة بالغة. فصالح القرمادي واحد من روّاد البحث اللّساني واللّغوي وبناته بالجامعة التونسيّة. وهذا وحده عنصر كاف مغر بتناول شعره من وجهة نظر لغوية.

ويقطع بعض النقّاد بمدى تأثير صالح القرمادي أستاذا ومبدعا في الحركة العلميّة الأكاديميّة والثقافيّة ببلادنا فيشيد بما قام به «من جهد في نشر هذا العلم - يعني اللسانيات - والتعريف بأهمّ مدارسه واتجاهاته وقراءة التراث العربي فيه وفي علم الأصوات على وجه الخصوص قراءة تستضيء بالدراسات الحديثة...» (18) ويضيف الدارس قائلا «... كان يمارس الكتابة الإبداعية بجرأة على اللغة ومعرفة بوجوه وقعها وفعلها استنادا إلى معارفه النظريّة فيها وهو يمارس الكتابة باللغتين العربيّة والفرنسيّة ويحاول هدم البلاغة القديمة لأنّها لم تعد قادرة على حمل الرؤى الجديدة المبنيّة على اللاّمنطق أحيانا والقطيعة وسوء الفهم والعزلة...» (19).

وينضاف إلى ذلك أنّ الشاعر كان ممّن مهّدوا الطريق لحركات التجديد التي شهدتها بلادنا خلال الستينات والسبعينات في مجالات اللغة والفكر والأدب شعره ونثره. وتعتبر حركة الطليعة الأدبيّة التي برزت في تلك الفترة (1968 - 1972) أهمّ الحركات التجديديّة الممثلة لهذه النقلة النوعيّة في نمط كتابة الشعر بتونس.

ومن نافل القول الإقرار بما يكون قد انسرب في تلافيف هذه الأشعار من رشح المعتقد والنحلة والاختصاص العلمي اللغوي وليس هذا بغريب عن شاعر يختزل في شخصه حسب دارسيه «نزوعا إلى رسم مشهد ثقافي مغاير. كان الرجل مسكونا بهاجس خلق آفاق تلَقّ وانتظار جديدين. لقد كان حريصا على ارتياد فضاءات غير مرتادة من قبل، ويغيب فيها النّمطيّ والمعياري» (20). وكان سخيّا بعلمه وأدبه على النّاس فوهبهم فكره ونثره وشعره. وما ادعّى يوما أن لا علم إلاّ علمه. لقد جمع ووفّق وما فرّق، وأسّس وأرسى وما أقصى.

ولم يخل نتاجه من مظاهر الجدّة والتنوّع والطّرافة (21). فهو لم يخلص لجنس أدبيّ محدّد. وذلك في حدّ ذاته من سمات ثراء شخصيته وعمقها. ولذلك اكتسب

شعره وأقاصيصه وترجمته أشكالا وأبعادا شتّى. وسعى بعض الدّارسين إلى حصر وجوه التجديد لديه في ثلاثة مناح أساسية: «أولها تلك الواقعيةّ العجيبة الأخّاذة المفارقة لسائد مقيم لزيم. أمّا المنحى الثاني فهو جدة الأسلوب القائم على تكثيف مفردات الخطاب الاستعماري وتجميع غريب الصور الشعريةّ، ودوافق الأحاسيس. وتعضد الإديولوجيا هذين المنحيين. فشعره مبطّن بلده متلبّس حدّ النخاع بالواقع منظورا إليه بعين شغوف. إنّ شعره إدانة صريحة معلنة لمظاهر الخطل والإعوجاج في مجتمع قضى عليه القرمادي بأنّه مجتمع كرّس الفوارق بين الرّاسخين في العلم والمال والنّسب، والمهمّشين والمعذّبين في الأرض والفقراء والبدو»(22).

هذا على صعيد شعرية المضامين، أمّا على صعيد شعريةّ الأشكال، فيعتبر الشاعر من أوائل الذين بشّروا بميلاد حركة الطّليعة السّالفة الذكر، مثل محمد الحبيب الزناد، والطاهر الهمامي، وفضيلة الكسراوي وغيرهم... فهذا الشاعر كان يغنّي خارج السرب حتّى وإن كان هذا السرب ذاته يعتبر نفسه خارج دائرة المدارس والمذاهب (23).

ومن دواعي الاهتمام بهذا الشاعر وشعره أيضا أنّ بعض الدارسين قد صنّفوه ضمن خانة الشعراء الذين كان لهم حظ من وجوه الطرافة والإضافة في مستوى نمط الكتابة الشعرية ولعلّ أبرزها خروج نصوصه عن القواعد المسطّرة. يقول توفيق بكّار: شعر القرمادي عديم الوزن قليل القافية وهو مع ذلك شعر. والشعر ما إذا أزلت عنه دربكة الأوزان وتصفيق القوافي ظلّ شعرا لأنّ الشعر بالجوهر والروح. وليست الأوزان والقوافي سوى وسائل تحلية تزيد الشعر الحسن حسنا... وتغطّي عيوب الآخر(24).

ويذهب بعض النقاد إلى أن القرمادي ممّن كتبوا «أشعارا بلا شعار» يقول الطاهر الهمامي «هي نصوص خارجة بدورها عن هيأة الموزون، ولكنّها مجرّدة من الشّعار المحدّد لهيأتها الجديدة، على خلاف «غير العمودي والحرّ». و«القصيدة المضادة»، كان يكتبها صالح القرمادي ومحمود التونسي وسمير العيّادي»(25). والثابت في جملة هذه القضايا أنّ شعر القرمادي شعر واقعيّ ملتزم. فحسب النقاد نزل الشاعر «بالقصيد من سماء المثاليات إلى أرض الواقعيات»(26). ويعتبر بعض دارسيه أنّه «كان حريصا على اصطياد اللحظات المليئة بالواقعيةّ... الزاخرة بالقيم الإنسانيّة (27).

والحاصل ممّا أسلفنا بسطة أنّ الدّاعي الأساسي إلى دراسة هذا النّوع من الشعر خصوصيتّه المتجلية على صعد مختلفة. وأهمّها توظيف القرمادي للغة. والتوظيف نوعان إبداعيّ وتقييميّ. يقوم الأولّ على توظيف اللغة في النصّ ويقوم الثاني على توظيف النصّ في النصّ على وجه التّناص. ويعدّ ذلك حسب بعض الدّارسين من أثر الثقافة اللغوية والأدبيةّ الخاصةّ بالمبدع(28). ومأتى التوظيف اللغوي استخدام اللغة على وجه العدول بغاية تحقيق خيبة انتظار المتلقّي.

ويتّضح من خلال هذه المكونّات العلميةّ والثقافية والاجتماعية المختلفة والمتنوّعة التي تتأسّس عليها تجربة صالح القرمادي أنّها تجربة على حظّ عميق من الغناء وقدر وافر من طرافة التصورّ والطرح والجرأة. على أنّه لا يمكن الوقوف على هذه الجوانب الثريةّ إلاّ بالنظر في طرائق بناء شعره في مجموعة «اللّحمة الحيّة» وفيما كانت به ملفوظات عناوين القصائد فيها بنى ورؤى.

في صور الإنجاز الشعري:

1 - المدونّة

صدرت هذه المجموعة في طبعتين اعتمدنا ثانيتهما(29). وقد صدّرها الشاعر بإهدائه المتضمّن قوله: «إلى من رفعوا عنّي الأميةّ». وهو لعمري إهداء ناطق بدلالات موحية ثريةّ يشي بموقف مبدئي حيال العلم وأهله في زمن كان ضنينا بهما.

جاءت هذه المدوّنة في ستّ وخمسين صفحة من القطع المتوسط. وهي تعدّ إحدى وعشرين قصيدة باللغة العربيّة وأربع عشرة قصيدة باللّغة الفرنسية. ومن الواضح أنّ الجمع بين اللغتين في الكتابة والطبع أمارة على العمق المعرفي للرجل فضلا عن نزوع في شخصه إلى التجديد والخروج عن السائد المألوف.

بيد أنّنا سنقصر عنايتنا على القسم العربي من أشعار هذه المدوّنة. وينطلق عملنا من جرد عناوين القصائد في المجموعة ويرتكز كذلك على تنضيد هذه العناوين وتبويبها وفق أبنيتها التركيبيّة وسجلاتها اللغويّة وعلى استصفاء مداليلها ورموزها. فالعنوان كالاسم العلم سيّد الدوّال. وأوّل عناوين المجموعة عنوانها.

استقى الشاعر ملفوظ «اللّحمة الحيّة» من لغة علماء التشريح والقصابين. فالحيّ من اللحم صنو الواقع الحيّ، ورديف الجرح النازف من اللحم المقبور.

2. البنى والرؤى:

وردت العناوين على أبنية نحويّة مختلفة وصور تركيبيّة متنوّعة. وتوزعت هذه البنى على ثلاث بنى: بنية الإفراد، وبنية التركيب الجزئيّ، وبنية التركيب الجملي. ولقد جيء بهذه الأبنية المجرّدة لتأدية معان مخصوصة. ونثبت في ما يلي عناوين القصائد موزّعة حسب بناها.

يحيلنا استنطاق بنى هذه العناوين أنّ الشّاعر قد نوّع تلك البنى فجاءت موزّعة على محاور يمكن اعتبارها بؤرا دلاليّة تستدعي النّظر فيها بؤرة بؤرة حتّى تستوي لنا أبعادها ودلالاتها.

ثبت ببنى عناوين قصائد «اللّحمة الحيّة»

البنية	الصيغة الصرفية	نسبة التواتر	العنــــاويــــن
بنية الإفراد	المصدر	8	الضمان - النزهة - السلامة - الندامة - حبّ - الأمل - غياب - حضور
	اسم المفعول	1	المجنون
البنية التركيبية الجزئية	الإضافة	3	هواء الغد - نهجنا - أمّ أربع وأربعين
	النعت	2	النشرة الجويّة - المقامة القلميّة
	العطف	2	الإنسان والحيوان - الذباب والتصفيق
	حرف الجر	1	بإسبانيا
البنية الجمليّة	الجملة الفعليّة	2	هل يبيض التفاح؟ - دعوني لشأني
	الجملة الإسميّة	2	سوربريز برتي في قبري - نصائح إلى أهلي بعد موتي

بنية الإفراد :

وردت تسعة عناوين أجراها الشاعر مجرى اللفظ المفرد. وهي بلغة النّحاة قائمة مقام المبتدإ لنصّ هو خبر عنه وتوسّع وانتشار له. وهي تباعا: الضمان والنزهة والسلامة والندامة وحبّ والأمل وغياب وحضور والمجنون.

تتّسم هذه العناوين من حيث تركيبتها الصيغيّة بكونها بنى صرفيّة منها ثماني صيغ جاءت مصادر ووردت التاسعة في صيغة اسم المفعول (المجنون). والمصادر أسماء أحداث تحيل بجذورها وموازينها على أحداث تختزل مفاهيم ذات منحى إطلاقيّ تجريديّ. فهي تتميّز بخروجها عن الدلالة الزمنية المقيّدة. فالمصادر أحداث لا زمنيّة واللازّمان قرين الإطلاق. فتغدو هذه العناوين وقائع مطلقة تحتضن بلغتها عوالم شعريّة قائمة الذات.

وتمثّل هذه العناوين لافتات كتب عليها الشاعر شعارات نضالية. فعنوان «الضمان» هو على رأي الشاعر ضمان الحريّة والامتلاء والارتواء. ولذلك كانت القصيدة الحاملة لهذا العنوان مهداة لبول إيلوار(30) ومدار معانيها على الحرية والخبز.

وإن كان في الغابة شحرور صدّاح

فهو شحرور الحريّة. وإن كان في البلدة خبز فوّاح

فالشعب آكله(ص 11).

وتستحيل قصيدة «النزهة» إلى كفر بسجون الأرواح والأفواه ودعوة إلى الرّحيل عن مدينة تنتحر فيها الأنفاس وتغتال فيها الأشواق. فيتحلّل العنوان باعتباره صورة جامعة إلى صور فرعيّة تجسّد مختلف هذه المعاني:

الطّريق قفص حديد

في حديقتهم العموميّـة

بين مشانق النّور

وأزهارهم عفاريت

والأشجار قطّاع طريق

والطّيور قطّاع هواء (ص 14)

وتغدو قصيدة «حب» معلّقة مطولّة تشتمل على واحد وخمسين بيتا يتغنّى فيها القرمادي بحبّ فريد من نوعه كافر بما لا يحبّه. فهو يكره التطبيل والتزمير، وعهر الجسد والفكر. ويمقت التزمت والتعصّب والفكر المدجّن والمعلّب. إنّ حبّ الشاعر كالموت لا يعترف بالطبقات. لهو حبّ العفوية والجنون. وتستوي قصيدة «حب» مشهدا بانوراميا يتضايف فيه الشبق والإيديولوجيا.

حبّ ثائر مجنون

حبّ لا مبارك ولا ميمون

حبّ يحبّ طعم خبز الشعير بزيت الزيتون

حبّ ليس بقزم ولا بعملاق

حبّ معلّق بمعلاق (ص 23)

أمّا عنوان قصيدة «المجنون» فمبني على صيغة اسم المفعول، و«اسم المفعول ما اشتق من فعل لمن وقع عليه وصيغته على مفعول»(31). ويرسم القرمادي على وجه المفعوليّة لوحة للجنون. والجنون صورة جامعة لخمس صور فرعيّة تذكّرنا بأبله دوستوفسكي ومجنون جبران. ليس الجنون حقيقة واقعة. إنّما هو تهمة ساطعة مرهونة بسلوك الشاعر ومواقفه حيال حقائق الواقع وتصاريفه وتضاريسه.

لذلك أقام الشّاعر نصّ المعنون بهذا العنوان على بنية تركيبيّة مزدوجة مشروطة تنتظم فعلين. الفعل الأوّل متعلّقه الجنون وشرط إمكانه وتحققه تحقّق الفعل الثاني. ولذلك صورتان:

يصدح الشاعر في الصورة الأولى بالحقيقة فيتغنّى بذاته ويعلن عن شهواته ورغباته. فيرفض مثل حبيبته «لحس أصابع الرجلين». ويدحض قول من «لا يقول إنّ الحمار الأعور... آية في الحسن... وبدع في

الذكاء». ويحلم بزهو الديكة الحمراء والسعادة والربيع الأخضر. ومتى أتى الشاعر هذه الأفعال رمي بالجنون وقيل «إنّه المجنون».

على أنّه إذا أتى الشاعر بالمقابل في الصوّرة الثانية فعلا واحدا، فسلّم بالبدانه وأحبل الناقة من الكبش كان جزاؤه رضاء النّاس، والإيمان برصانته وفتوّته وأخوته وغدا من تهمة الجنون براء. كذا الواقع يعقل المجانين ويدفع بالعقلاء إلى الجنون. فنحن إزاء لوحتين متقابلتين تقابل مواقف الشاعر وأهله ضمن الصورتين:

وأنا أنا

سمعتهم يروون لأنفسهم

إنّه المجنون!

***

لقد عاد بعد جفاء

إنّه الفتى الرّصين

إنّه الأخ المتين

إنّه رفيق اليوم

إنّ اليوم سعادتنا(ص 26).

وليس عنوان قصيدة «الأمل» بأقلّ رمزيّة من المجنون، فالأمل جوهره سراب يتعلّق به المرء حتّى يبلغ «عام الفيل وعام الفيل وعاما وعاما...» ولا شيء غير تداول الأيام والليالي، والتململ والحرج والقلق والضجر والحزن والاكتئاب والاختناق والظلام. ورغم ذلك لاشيء غير الأمل. فالإنسان على الدوام مهاجر زاده الخيال.

وهذه العناوين إذا ما ربطناها بنصوصها تأكّد لنا أنّ كلّ عنوان يختزل مشهدا شعريّاً قد يكون بهلوانيّاً كـ«المجنون» أو جنائزيّاً كـ«النّدامة» أو رسميّاً كـ«التصفيق» أو وجدانيّاً كـ«حبّ». وهي في جملتها مشاهد قائمة على السّخرية والهزل.

ويندرج بعض هذه العناوين ضمن ثنائيات تقابلية تنفتح على حقول دلاليّة ناطقة بدلالات ثريّة مثلما هو الحال في الثنائيّتين: (حضور/ غياب) - (سلامة/ ندامة). وترتكز هذه الدلالات على مبدإ التضّاد يجمع بين طرفي الثنائيّة الأولى: الحضور والغياب. ومنهما ينبجس في ذات الشاعر وشعره شيء هو كالغائب الحاضر أو كالحاضر الغائب جماعه قلق وأرق، ودم ومرارة وظلام وجوع.

ولذا طغى ألق الحياة وبريقها وطيبها وروحها. وحضرت بالمقابل شقائق الموت.

وتتجلّى مداليل طرفي الثنائية ضمن قصيدتي السّلامة والندامة. وكلتاهما فعل إيديولوجي مشروط. لقد هدى القرمادي قارئه طريقين يختزلهما عمل لغويّ قوامه النّهي والأمر.

- طريق السلامة وهو طريق ملذوذ على نحو فاضح واضح. ومهره اتّباع المسالك المعبّدة وإرضاء النّاس ما دام المرء في أرضهم وترديد ما قيل على وجه المداراة:

فقل كما قيل

وانتظر طلوع الشمس(ص 15)

- طريق النّدامة وهو طريق زلوق زهوق. ومهره الرفض والتمرّد والخروج عن القوانين والطلّوع مكان الشمس:

فلا تقل كما قيل

واطلع مكان الشمس (ص 15)

والملاحظ أنّ العنوانين يتوّجان قصيدتين كما الوجه والقفا أو طرفا ثنائية أساسها التقابل بين الحياة العزيزة الكريمة أو العيش مغموسا في الذلّ والمهانة. هي الحياة إمّا تبر وإمّا تراب.

بنية التركيب :

بنية التركيب آكد من بنية الإفراد وأكثف. فكلّما

نأى البناء عن بساطة التركيب، كان المعنى بدوره أعمق وأوغل في الدلالة. ولقد توزّعت مجموعة أخرى من العناوين على أنماط شتّى من البنى تجسّمت في نمطين من التراكيب: التراكيب الجزئيّة والتراكيب التامّة.

التركيب الجزئيّ :

أجرى الشاعر هذا النوّع من التراكيب مجرى الإضافة والنّعت والعطف والحرفيّة بالجرّ. ووظّف تراكيبها لتأدية دلالات مقصودة توظيفا خرج بها عن مداليلها الحرفيّة ليشحنها بمعان يلمس قارؤها بيسر نزوعها منزع الرّمز والإيحاء.

الإضافة :

ينتظمها صنف المركبات الإضافيّة. ضمنّها الشاعر ثلاثة عناوين لثلاث قصائد: «هواء الغد» و«نهجنا» و«أم أربع وأربعين».

ويرجع التناغم البنيوي التركيبي والدلالي بين ركني الإضافة. وذلك على اختلاف هذه الإضافات.

في قصيدة «هواء الغد» يختزن العنوان إصرار الشاعر على رفض أيّ هواء آخر يكون كالقيء والوباء والشلل والخصاء والهذر والثرثرة.

هواء الغد

خمرة مغروسة في قلب المشتاق

جبن وزيتون في الآفاق(ص 31)

هي ذي المعادلة التي سنّها القرمادي لهواء نقيّ معدوم مفقود في واقعه. هو هواء الشبع والامتلاء والانتشاء ليس ثمّة متنفّس. يا خوف اليوم من الغد، «الهواء السائد» جملة من المعادلات الرياضيّة نتائجها مدارها على السلب والاختناق والانسحاق...

فالمعجم ههنا رصيده دائر بأكمله في فلك حقل دلاليّ طافح بالعدم.

حياة بلا قد

وجه بلا خد

كلّ شيء نمل

كلّ قيء عشاء

كلّ صحةّ وباء (نفسه)

أمّا عنوان قصيدة «نهجنا»، فهو مناط أناشيد الوهم والواهمين، فقد أقام الشاعر نصّة على متضايفين التحما على خلفيّة ما بينهما من معان مجازية أهمّها الملكيّة والتخصيص. جاءت صورة نهج الشاّعر وقومه على هيأة تحولّت من خلالها الحجارة إلى حضارة ونمط عيش. هنالك اهتمام مهوس من قبل الشاعر بالمعيش اليومي ومتداول الكلمات والأشياء والأفكار. لم يبخل القرمادي بأن يخلع على هذا النهج شتّى قبيح النّعوت وأرذلها، وأن يسلبه كلّ فضيلة. فهو برأيه «أخطبوط، مزبلة، مكان لعبث الفتيان والسكارى...»(ص 34).

وتستوي صورة النّهج على هذا النّحو محتشدا للمشاهد اليوميّة جليلها وبسيطها. ويرتدّ هذا الفضاء بمعجم العنوان والقصيدة إلى قاع اجتماعي من أخصّ خصائصه الفقر والتخلّف وموميائيّة الفكر، والعجز والنباح والسكر والصلاة على الموتى، والمراهنة على الفرازط والأكباش... فحيثما قلّب الطرف إلاّ وتراءى «نهجنا فرناقا تشوشط فيه الأحلام(نفسه).

ما كان الشاعر رضيّ النفس عن «نهجنا». وسواء كان معنى النهج محمولا على وجه الحقيقة أو المجاز استقام مشحونا بدلالات لا تنأى مقاصدها عن صورة الواقع المشلول.

وينضاف عنوان قصيدة «أمّ أربع وأربعين» إلى عنواني القصيدتين السابقتين بنية ودلالة. هذا العنوان وظّفت فيه الإضافة لنقد العلم بالتخصيص بواسطة الحكاية المثليّة

العجائبيّة. فالمضاف هو «الأمّ». والمضاف إليه يدرك حدّه بعدّه. أخرج الأستاذ دويبة «أم أربع وأربعين». فأخذت الدويبة ترقص «الدجارك». ثم سقطت مغشيا عليها. وعدّ التلاميذ أرجلها فوجدوها أربعين! هل هي أمّ أربع وأربعين رجلا؟ أم أمّ أربعين فقط؟. انتهى الدرس الغبيّ الفاشل. التلاميذ يخنقون الأستاذ وكأنّه المسيح إذ صلب أو غاليلي سفحوا دمه لقوله بدوران الأرض. أخطأ الأستاذ في الحدّ بالعدّ فأقيم عليه الحدّ على شريعة الكفر بالعلم والعلماء.

نحن إزاء ثلاثية تركيبيّة قامت عليها عناوين هذه القصائد. ووظّف القرمادي خلالها الإضافة بما هي «مبالغة في البيان»(32). وتمخضت الإضافة لتأدية معنى التخصيص أساسا. فقد خصّ الشاعر الواقع المنقود بصفاته المخصوص بها سلبا.

العطف:

العطف في اللّغة الثني. وهو في هذه المدونّة عطف النّسق. إنّه بنية نحويّة مجرّدة وظّفه الشاعر لتأدية مجموعة من الأغراض والأعواض الدلاليّة. ويتولّد معنى العطف من معاني حروفه. فعطف النّسق عطف حروف. وهو في هذه العناوين حرف الواو المفيد لمطلق الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه.

وقفنا في المدونّة على عنوانين ينتظمهما مركّبان بالعطف: «الإنسان والحيوان» و«التصفيق والذبّاب». والخيط الناظم الجامع بين طرفي العطف أساسه علاقتان: الاتصال والانفصال.

يكمن الاتصال في ذلك التعالق المكين بين صورتي التصفيق والذباب. فالصوت الذي يحدثه التصفيق كصوت طنين الذباب. والتصفيق إشارة أبلغ من العبارة. هي علامة على الاستحسان وبليغ الموافقة والرضى. لذلك قرن الشاعر حركة التصفيق بأصوات متنوعّة لعناصر من الطبيعة الغضبى: «في عاصفة من التصفيق» و«رعود من التصفيق» و«في زلزال من التصفيق». تصاحب أصوات الطبيعة الغاضبة عمليةّ أكل الذباب. فكلّما أكل المتحدّث عنه مزيدا من الذباب تعاظم مدّ التصفيق والهتاف حوله.

ويتحولّ أكل الذباب لدى الشاعر حمية غذائيّة منصوحا به متداولة على الألسنة لقيمة نتائجها. ويوصي القرمادي قارئه باتباعها مثمنّا له فوائدها:

قيل إنّ أكل الذبّاب
من الحسنات
يكفّر الذنوب
ويدفع العتاب(ص 32)

أمّا علاقة الانفصال فهي ماثلة في عنوان «الإنسان والحيوان» سوّى الشاعر بالعطف في هذه القصيدة رسما قام على ضرب من المشابهة المقلوبة المعكوسة. فالإنسان يستحيل إلى حيوان يسكن «فيلا بيضاء» يسكنها أسد وزوجته وأمام سورها «بدوية عوراء» تستجدي كرمه.

وعلى خلاف ذلك يتحولّ الحيوان إلى إنسان يسكن «خشة دهماء» رفقة زوجته. وأمامها «لبوة حوراء» تشنّف أذنيه بكلام غزل لا يخلو من شبق: «ما أصغر رأسك» (ص 17).

ثمةّ انفصال بين «مدينة الحيوان» و«حديقة الإنسان». فتلك العلاقة البينيّة العاطفة الجامعة بين كونين متناقضين منفصلين: كون الحضارة وكون البداوة وما يستتبعانه من حيازة قيم متنافرة.

ولعلّ الشاعر وقد جاس خلال هذين العالمين كان باحثا عن قيم أصيلة في واقع يدين باللاقّيمة. إنّه البحث عن إنسانيةّ الإنسان وسويّ الكيان في عالم الحيوان.

والحاصل مماّ تقدّم أنّ التركيب العطفيّ كان تركيبا واصلا فاصلا في هذين العنوانين بين المعطوف والمعطوف عليه بنية ودلالة. ولا غرو فالعطف من

التوابع. وهي على حدّ تعبير سيبويه جارية مجرى «الشّريك على الشّريك». فهما كالإسم الواحد (33).

النعت:

يعتبر النعت أحد التوابع أيضا. وليست «التوابع هي الثواني المساوية للأول في الإعراب»(34) فحسب، بل هي مكملّة مساوية لها في الدلالة. وذلك أنّ النّعت يقوم على مفهوم الصفّة. «فالصفّة والنّعت واحد»(35)... و«الصفّة لفظ يتبع الموصوف في إعرابه تحلية وتخصيصا له بذكر معنى في الموصوف أو شيء من سببه»(36).

تقوّم النعت في نصوص قصائد هذه المدوّنة إجمالا بثلاثة عناوين سوّاها الشاعر ضمن مركّبات نعتيّة ثلاثة. أولّها عنوان المجموعة «اللّحمة الحميّة». وثانيها «المقامة القلمية» وثالثها «النشرة الجويّة».

ولئن اختصّ العنوان الأول ـ على ما أسلفنا في تقديم هذه المدوّنة ـ بتخصيص اللّحمة بالحيّة نعتا، فذلك راجع لورود هذا النعت صفة مشبّهة. وهي «ما اشتق من فعل لازم لمن قام به على معنى الثبوت»(37). وحتّى لا يكون الكلام عودا على بدء نشير إلى أنّ النّعت في هذا السياق عالق بهواجس الشاعر النازعة منزع الحفر والنبش في لحم الواقع الحيّ.

أمّا العنوان الثّاني القائم على النّعت فقد اشتقّه القرمادي من الموروث السردي العربي القديم. وهو أدب المقامات. أقام الشاعر في قصيدته حوارا بين القرطاس والقلم الضامئ إلى المداد الذي أخذه النّعاس. ويلمس القارئ حضور جنس المقامة في متن النصّ سواء تعلّق ذلك بطريقة القصّ، أو تواتر أسلوب السجع، «مالك غفوت وجفوت حتّى ضننت بك الموت»... «وحنّ قلبي إلى مساسك واحتكاك جسمي برأسك»(ص33). ويلمس أيضا محاولة جمع الشاعر بين منازع التعليم والمؤانسة والامتاع. وهذه وظائف في القصّ تمثّل منازع لا نعدم حضورها المستحكم في بنية جنس المقامة.

فهذا العنوان «المقامة القلمية» يحيلك أساسا على ما ذكرنا من خصائص المقامة. وأهمّها النقد، يدين الشّاعر صمت اليراع وحياده عن جادّة الالتزام وحمله راية الولاء والطّاعة العمياء. ولعلّ أبيات القصيدة الماثلة في المقطع التالي تبيّن أيّما إبانة عن عميق المغازي التي رام القرمادي تبليغها:

ما بك أصبت بالبكم

إلاّ عن قول نعم

وقد طالما والله ترنّمت بلا وجل

وصنفّت الأناشيد

وقلت القول العتيد(نفسه)

واشتقّ الشاعر العنوان الثالث «النشرة الجوية» من خطاب الإعلام المناخي واصطلاحاته. فكانت القصيدة برمّتها إحالة على نشرة جويّة لا شرقيّة ولا غربيّة... وكانت درجة البلادة في ارتفاع... وكان البحر مسكونا بدعوة متحركّة إلى الهيجان(ص 12). لقد تحولّ الشاعر بالمعجم من مجال علم المناخ إلى مجال علم الإنسان. ومسّ هذا الانتقال وسائط الإبلاغ والبلاغة في القصيدة. ولم يكن العنوان مرآة عاكسة بأمانة مناخا طبيعياً على الحقيقة. بل كان مناخا بشرياً تتراءى عبر تضاريسه طبيعة الإنسان وثقل جسده وشدّة اضطراب قلبه وضياعه بين الشرق والغرب. تتجاذبه رياح النفس وبرودة الضمير وهطول الأمطار الناريّة وظهور الأشجار الوحشيّة إلخ... وهذا من أثر فعل التفكّر والتدبّر يجريه الشّاعر بحثا عن واقع الإنسان في مهبّ رياح الطّبيعة.

يتّضح ممّا أسلفنا النّظر فيه أنّ توظيف الشّاعر النعت قد أتاح له أن يدير القول في مناخات اجتماعيّة واقعيّة

متنوّعة كان أولها الإحساس بغناء اللّحمة الحيّة. وكان ثانيها القلم وما يستثيره من معان. أمّا ثالثها فكان بين مناخي الطّبيعة والإنسان.

الحرفيّة بالجرّ :

يجسّم هذه البنية النحويّة عنوان وحيد. ولقد ورد مركبًا حرفيًا بالجرّ: «بإسبانيا». وهو مفيد للظرفية المكانيّة. ومتعلّق حرف الجرّ «إسبانيا» بما هي جنّة للحريّة. إسبانيا ليست سوى رمز مشحون بمفاهيم قيمة أساسيّة أثيرة لدى الشّاعر مقصدّ هذه القصيدة. لقد عرّب القرمادي تلك الأسطر الطّافحة برؤى الشاعر «بول إيلوار».

ولم تكن ترجمة القرمادي لهذا النصّ سوى إعلان صريح عن تبنّي تلك الرؤى. وقام النصّ في هذه القصيدة على ثلاث جمل شرطيّة جملة شرطها «إن كان بإسبانيا». كلّ جملة متبوعة بما تتقوّم به «شجرة الحريّة». وتواتر هذا الملفوظ كاللاّزمة مرتين. وتواتر لفظ الحريّة ثلاث مرّات. وتختزل القصيدة برمّتها إيمان الشاعرين بالشعب.

إن كان بإسبانيا كأس من الخمر سلاف

فالشعب شاربها (ص 11).

ويمثّل هذا المركّب الحرفيّ بالجرّ آخر الأشكال النحويّة الجزئيّة التي وظّفها القرمادي إلى جانب الإضافة والعطف والنعت. وهي أبنية نحويّة مجرّدة احتضنت ملفوظات العناوين وشحنتها بمعانيها ودلالاتها. ولم يقتصر الشاعر على هذه التراكيب الجزئية بل استعمل التركيب التام.

التركيب التام :

المقصود بهذا النوع من التراكيب الأبنية الجمليّة. ونقف في هذه المدوّنة على أربعة تراكيب جمليّة. اشتمل عنوانان على جملتين اسميتين بسيطتين هما: نصائح إلى أهلي بعد موتي، وسوربريز برتي في قبري. وانتظم عنوانان آخران جملتين فعليتين بسيطتين هما: دعوني لشأني، وهل يبيض التفاّح؟.

الجملة الإسميّة :

يتعلّق العنوانان الأولان بالموت في أجلى صوره الواقعيّة. فالعنوان نصائح إلى أهلي بعد موتي جملة إسميّة ذات مضمون قضويّ. ومن المعلوم أنّ الجملة الاسميّة تستخدم للإخبار عن الموجودات والكائنات. ويتوسّل إلى ذلك بذكر الأحوال والهيآت وتعيين الصفات وتحديد المقامات.

ويجسّم هذا العنوان مجموعة من الوصايا. فالشاعر أقام نصّه على جملة شرطيّة مطولة تتركّب من جملة الشرط: «إذا متّ يوما بينكم... وهل أموت أبدا». وتتركّب كذلك من جملة الجواب. وهي في واقع الأمر سلسلة من الجمل الفعليّة القائمة على مجموعة من الأعمال اللغويّة ترتدّ جميعها إلى عملي الأمر والنهي: «فلا تقرؤوا... ولا تحلوّلي في الجنّة... ولا تأكلوا في فرقي... ولا تذروا... ولا تمنعوا... ولا تزوروني... ولا تقولوا في جنازتي...». ولا يكتفي الشاعر بذلك فيبررّ هذا الرفض بجمل إخبارية تقريريّة صدرّها بأفعال مواض مسبوقة بأداة التحقيق قد. يقول: «فقد طاب عيشي... فقد كانا أشهى... فقد اعتادت...» (ص 20).

ومحمل هذه الأوامر والنواهي وصايا الشاعر لأهله بأن تكون مراسم دفنه خارجة عن المألوف والأعراف. فهو يرفض أن يؤبّن وأن تقرأ عليه السوّر المألوفة قراءتها في مثل هذه المناسبات. ويرفض أن يحتفل بذكراه الفرقيّة. وأن تنصب لذلك مآدب الأكل. ويأبى أن يزار ضريحه في المواسم والأعياد وقد أشبع عزلة وبعادا في حياته. سئم الشاعر هذه العادات التي أفرغت فعل الحزن من معناه. لذلك أوصى في نهاية القصيدة أهله قائلا:

إذا متّ مرّة بينكم

وهل أموت أبدا

فضعوني في أعلى مكان من أرضكم

واحسدوني على سلامتي

واحتفى القرمادي في قصيدة «سوربريز برتي» بالموت من خلال مشهد شعري جنائزي احتفالي. يصبح القبر ملهى يقام فيه حفل سوربريز برتي يتعانق فيه النواسي والخيام. فالشاعر ههنا يرنو إلى «ما وراء الجبّة إلى ما وراء الله» ويجهش باللغة بكاء وغناء، و«ترتج» الخواصر المتنطّعة على إيقاع قوقأة الدّجاج العاقر وسردكة الأحمرة القاصرة» (ص ص 18 ـ 19). هو ذا حفل في القبر أو مرثية الوجع الأخير. الشاعر يرقص رقصة الديك مذبوحا من اللذة والألم. وسيوارى قبرا «صقيل اللّحود شفّاف الكفن».

والملاحظ أنّ شعريّة الموت أثيرة لدى القرمادي. فقد خصّ هذا الموضوع بنصيّن ضمنّهما رؤيته لهذه الظّاهرة الاجتماعيّة وبيّن من خلالهما موقفه من الموت طقسا وتعبيرة ثقافيّة وجدانيّة وجوديّة. والأهمّ من ذلك كلّه أنّ مفهوم الموت عنده في القصيدتين طقس ولادة وانبعاث وتوق إلى الانعتاق والخلاص. إنّ تيمة الموت تتجاوز كونها أحد موضوعات الشعر وغرضا من أغراضه إلى بنية ورؤية تحتضنان تجربة شعريّة فنيّة واجتماعيّة انطولوجيّة.

الجملة الفعليّـة:

وبالموازاة خصّ الشاعر عنوانين آخرين بجملتين فعليتين. والجملة الفعليّة مدارها على التقرير. انتظمت الجملة الأولى العنوان الأول «دعوني لشأني». فاختزلت عملا لغويّا أساسه الأمر المفيد لمعنى الالتماس. وتواتر هذا الملفوظ أربع مرّات أولاها العنوان وسائرها في متن النصّ. ثمّة دعوة صريحة إلى الحريّة. فالشاعر يبحث عن رفقاء له غير مألوفين. كلّ شيء في هذه المجموعة يشي برغبة الشاعر الدّفينة في كسر السّائد، ورفض المنمّط، ودحض الفكر المعلّب والسّلوك المدجّن. لذلك طلب حريته فوجدها بين أحضان المجانين والأموات. وإذا بهم الملاذ والسلوى.

وتنصبّ مكوّنات معجم القصيدة على ما يجسّم ملفوظ العنوان. فيقسم القرمادي العالم قسمتين: العقلاء والمجانين. ويصبّ جامّ غضبه على العقلاء فيقول: «إنّ بي من العاقلين حزنا... واكتئابا...» ويضفي على أهل القسمة الثانية صنوف التمجيد: «إنّ لي مع المجانين وعدا... وجدالا... وكلاما...» ـ «إنّ لي مع المجانين شجوا... وصبابة... وراحة في النفس...» ـ «إنّ لي مع الأموات وعدا... وجدالا... وكلاما... قد يبدو لكم محالا...»(ص ص 29 ـ 30). ومن الواضح أنّ هذه الأبيات تختزن موقف الشّاعر من الكون والوجود والنّاس.

أمّا العنوان الأخير فهو مناط قصيدة «هل يبيض التفاح؟». ويحتضن هذا العنوان على طريقة السورياليين تركيبة عجيبة، تتناسل الأفكار وتتوالد الأخيلة. فتقلب المفاهيم والمعادلات. وينحو القرمادي منحى اللاّمعقول. فيجعل من الحمار سائلا ذكيّا. ويجعل التفاحة دجاجة. الخطاب داخل هذا النصّ استعاريّ بالأساس. ويذهب فيه الشاعر حدّ الإغراب. فيختلق قصّة حمار ذكيّ يحذق طرح الأسئلة متى كان صاحبه مختمرا: «هل يبيض التفاح كما يبيض الدّجاج؟». ويدرج في صلب هذا النصّ أيضا حكاية مثليّة يرد نصّها بعد أحد أفعال القول. ويضمّنها على وجه التّناص قول أبي العتاهية: «ألا ليت الشباب يعود يوما». و ـ التّناص كما هو معلوم ـ يعني «أنّ النصّ الجديد قيد الدّراسة أو التفسير، ليس نصّا نقيّا خـالصا، لكنّه يحمل آثار كلّ النّصوص التي قرأها المؤلّف ولم يقرأها» (38). ومن هذه القصيدة قوله:

يحكى أنّ تفّاحة من التفّاح

باضت ذات صباح

فإذا الدنيا تعجّ بالنّباح

وإذا التفّاحة في قفص الاتّهام

تبكي تصيح في الحكّام

ألا ليت الدّجاج يعود يوما

فأخبره بما فعل المبيض (ص 13)

وعلى هذه الشاكلة يلتحم العنوان بالنّصّ التحاما تنصهر ضمنه مكوّنات واقع عجائبي غرائبيّ لا نخال الشاعر الذي رسمه إلاّ رامزا. فقد قصد تشخيص مشاهد بعينها والتنديد بضحالتها ورداءتها. وتوسّل في هذا المقام بعمل لغوي هو الاستفهام الإنكاري المقصود به الإثبات. إنّه خرج بالاستفهام من مجرّد معنى الاستخبار وطوّعه لتأكيد صورة واقعه التي مدارها على الصياح والنباح وما يستتبعانه من مداليل الهرج والمرج والسخف.

وبوسعنا القول إنّ التركيب الجمليّ اسميّة وفعليّة كان خادما لعناوين النّصوص الشعريّة وأشكالها ومضامينها. استخدم الشّاعر هذه البنى النحويّة على وجه التحديد لنجاعتها وكفايتها حصرا ودلالة. ويكمن ذلك في طاقاتها التقريريّة والتعبيريّة المساوقة لنسق شعريّة الواقع. فالاهتمام في الجمل الفعليّة كان منصباً على المسند ممثّلا بالفعل باعتباره ما يخبر به عن المخبر عنه وهو في الجملة الأولى «الشأن» وفي الثانية «التفاح»: «دعوني لشـأني» وهل يبيض التفـاح؟. أمّـا الاهتمـام في الجملـة الإسميّـة فقد كان مصروفا إلى المسنـد إليـه ممثـلا في المبتـدأ باعتبـاره موضوع الحديـث المخبـر عنه. وهو النّصـائح الموجّـهة إلـى أهـل الشّـاعر في الجملة الأولى، و«السـوربـريـز بـارتـي» في الجملة الثانية.

خاتمة

سعينا في هذا البحث إلى تحليل أهمّ الجوانب المتعلقة بتجربة صالح القرمادي. وحرصنا على تحقيق غايتين أساسيتين:

- رصد ملامح هذه التجربة وأبعادها الفنيّة والفكريّة. وذلك من خلال دراسة لعناوين إحدى مجاميعه الشعريّة. وهي «اللّحمة الحيّة».

- تبيان مظاهر طرافة هذه التجربة في مستوى طريقة الكتابة وإنشائها. وحاولنا تدبّر سياسة القول في صياغة عناوين القصائد وما يستتبع هذه الصياغة من إثارة قضايا الشعر الواقعيّ. وذلك على صعيد التوظيف اللغوي، والتوظيف الدلالي بما هو ناتج المعنى المحضون بالعبارة والإيقاع والصّورة.

وممّا استوقفنا ارتباط اللّغة ضمن هذه العناوين إجمالا بالإيغال في ما وراء اللّغة. فهي مكومة بالهدف الاجتماعي ورسم الموقف الشعري وتصوير مكوّناته وتضاريسه. إنّ السّمة الطاغية على هذا الشعر ارتباطه الوثيق بالواقع ولكنّ هذه العناوين ليست مرايا عاكسة للواقع بأمانة ساذجة.

ويلتصق الشعر بالواقع، ويتّحد الواقع بالشعر. ولكنّ القضية في هذا الشعر هي علاقة القصيدة بالحدث. المنطلق هو الحدث. ولكنّ الشّعر لا يماهيه. فالحدث عنصر مولّد للشّاعر الذي يتجاوزه بما يضفيه عليه من روحه وفنّـه.

وهذا لعمري ممّا وقفنا عليه في «اللّحمة الحيّة» لصالح القرمادي. انطلقنا من ملفوظات عناوين قصائد هذه المجموعة. وانتهينا إلى النظر في نصوصه فألفيناها عماد تجربة شعريّة كانت ولاتزال موضع جدال ونقاش. وهي تجربة أنطق صاحبها بتقديرنا من خلالها المحظور، وكشف المستور.

الهوامش والإحالات

1) محمد الهادي الطرابلسي، كشف الظنون عن عناوين الدوانين في الشعر التونسي، بحث مرقون في طريقه إلى النشر.
2) نفسه.
3) نفسه.
4) عبد الحميد لؤلؤة، ترجمة مقال الواقعية، موسوعة المصطلح النقدي، مقال الواقعية، الموسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، م 3، ط 1، بيروت 1983، ص ص 18 ـ 19
5) عبد السلام المسدّي، الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، أنموذج الشعريّة والسيميائيّة، المجلّة العربيّة للثقافة والعلوم، السنة 13، عدد 24، تونس، مارس 1993، ص 38.
6) راجع تعميقا للنّظر في مباحثي الشعريّة

- Paul Valéry, «Propos sur la poésie», dans Œuvre Gallimard, la «Pléiade», 1957, T1, p 1362.
- Tzvetan Todorov, article «poétique», Dictionnaire encyclopédieque des sciences du langage (1972), Le Seuil, «Points Essais», 1979.
- David Fontaine, la poétique introduction à la théorie, Ed Nathan (Université) Paris 1993, p 8-9-10-11.
- Roman Jakobson, «Linguistique et poétique». Essais de linguistique générale, éd de Minuit, 1963, p 210.

7) انظر في هذا الصدد أحمد الجوّة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس 2004، الصفحات 11 ـ 12 ـ 13 ـ 14.
8) Paul Valéry
9) Todorov, opcit.
10) انظر فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربيّة، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربيّة ودلالاتها، مركز النشر الجامعي، تونس، كليّة الآداب بمنوبة، جامعة منوبة، تونس 2002 (المقدّمة).
11) لسان العرب، مادّة (ع.ن.ي).
12) راجع تعميقا لهذه القضايا فاروق العمراني، النقد والإيديولوجيا، بحث في تأثير الواقعية الاشتراكيّة في النقد العربي الحديث، منشورات كليّة العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة بتونس، 1995، ص 59.
13) محمود طرشونة، الأدب الأبيض أو درجات التعبير في الأدب العربي القديم، ضمن أعمال ندوة ملتقى الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاجتماعيّة والاقتصادية، تونس 1978، ص 141 وما بعدها.
14) الطاهر الهمامي، جدل الفنّ والواقع، أغاني الحياة مثالا، حوليات الجامعة التونسية، عدد 35، كلية الآداب بمنوبة، تونس 1994، ص 169.
15) توفيق بكار، اللّحمة الحيّة، دار سيراس للنشر، تونس 1982، المقدمة، ص 8.
16) نفسه، ص 6.
17) راجع بخصوص هذه المسألة الطاهر الهمامي، حركة الطليعة الأدبية في تونس، 1968 ـ 1972، نشر كلية الآداب بمنوبة، دار سحر للنشر، تونس 1994، ص 141.
18) راجع هذا الصدد حمادي صمود، الشعر العربي المعاصر في تونس، معجم البابطين، المجلد السادس، الكويت 1997، ص 133 وما بعدها وتحديدا المباحث المتعلّقة بصالح القرمادي وجهوده العلميّة والثقافيّة الطليعيّة.
19) نفسه.
20) Hamdi Hmaidi, littérature maghrébine, Salah Garmadi (1933 - 1982), La Presse, Tunis, Lundi 5 Avril 2004.

21) للشاعر مؤلفات شعريّة وسرديّة أخرى:

- Nos ancêtres les bédouins, poème en Français, éd. P.J. Oswald, Paris 1975.
- Le frigidaire, nouvelles en Arabe et en Français, éd. Alif, Tunis, 1986.

22) Hamdi Hmaidi, opcit.

23) يقول الحمايدي في المرجع ذاته: «ويعتبر صالح القرمادي فضلا عن ذلك ترجمانا بارعا فقد عرّب روائع من الروايات الجزائرية المكتوبة باللسان الفرنسي مثل «سأهبك غزالة لمالك حداد» و«الطلاق» لرشيد بوجدرة، و«محا الحكيم، محا المعتوه» للطاهر بن جلّون. ونقل في المقابل من العربيّة إلى الفرنسيّة نصوصا سرديّة تونسيّة لعلي الدّوعاجي، وعروسية النالوتي، ونور الدين عزيزة وغيرهم...

24) توفيق بكّار، المرجع السّابق، المقدّمة، ص 8.

25) الطاهر الهمامي، المرجع السابق، ص 140.

26) توفيق بكّار، نفسه، ص 5.

27) أحمد حاذق العرف، شعر القرمادي بين الفن والواقع، مجلة ثقافة، عدد 6، تونس، مارس أفريل 1971، ص 67.

28) راجع في هذا الصّدد محمّد الهادي الطرابلسي، مفهوم التوظيف في الدرس الأسلوبي الحديث، مجلة دراسات لسانيّة، المجلد 3، تونس 1997، ص 113 وما بعدها.

29) الطبعة الأولى عن دار سيراس للنشر، 1970. أمّا الطبعة الثانية فقد صدرت عن نفس الدار أول خريف سنة 1982.

30) Eugène Grindel dit Paul Eluard (1895 - 1952). Poète, capitale de la douleur, les yeux fertiles.

31) الاستربادي رضي الدين، شرح الكافية، دار الكتب العلميّة، د. ت. ج 2، ص 203.

32) ابن يعيش، شرح المفصّل، دار عالم الكتب، بيروت، د. ت، ج 3، ص 12.

33) راجع قضايا التوابع في الكتاب لسيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 3، 1988، ج 1، ص ص 221 - 441 - ج 2، ص ص 5 - 125.

34) ابن يعيش، نفسه، ج 3، ص 38.

35) نفسه، ص 47.

36) نفسه.

37) الاستراباذي (رضي الدين)، المصدر السابق، ج 2، ص 205.

38) د. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص) سلسلة عالم المعرفة عدد 298، الكويت نوفمبر 2003، ص 200.

الاقتباس من الرّواية إلى المسرح

المسعدي وإدريس نموذجا

محمد عبازة

التعريفــات :

لكي نتّـفق على بعض المسلّمات لابدّ لنا أن نبدأ بالتعريفات، فنبدأ بتعريف الرّواية: فهي جنس أدبي حديث العهد مقارنة بالمسرح وإن كانت جذوره تضرب في الملحمة مع هوميروس وهزيود وفيرجيل ـ حسب رأي لوكاتش ـ وكلّ التراث السردي الذي يملأ الذاكرة الشعبية شفويا والمكتوب مخطوطا أو منشورا. الرّواية ظهرت حديثا وهي جنس أدبي بدون تحديدات تقنية صارمة (Le roman est un genre sans normes)، كما تقول آن أوبار سفالد، لكن نقول بشيء من التجوّز: الرّواية قصّة طويلة تسرد سردا وتُقرأ قراءة.

أما المسرح رغم تعدّد تعريفاته في الثقافات المختلفة (الهنديــة، الصينيــة، اليابانيــة، والغربيــة) ومختلف المنظّرين (ديدرو، كورفان، وبارت...) إلاّ أنّه فنّ جامع لكل الفنون، فنّ الفعل والحركة، فنّ بصري بامتياز «الكلّ يعرف أو يعتقد أنّنا لا نستطيع قراءة المسرح، الناشرون يعرفون ذلك جيّدا للأسف، وهم لا ينشرون من المسرح إلا ما يُدرّس في الفصول، والأساتذة لا يجهلون ذلك، ويفلتون بصعوبة بالغة من مشكلة شرح أو محاولة شرح نص مفاتيحه في أيد أخرى، ويعتقد الممثلون والمخرجون أنّهم يعرفون المسرح أفضل من أيّ شخص آخر وينظرون بشيء من الاحتقار إلى المفسّرين الجامعيين ويعتبرون تفسيرهم بلا جدوى، ثقيلا على النفس، أما القرّاء البسطاء فيعرفون ويلمسون، عند مجازفتهم بقراءة المسرح، صعوبة قراءة نصّ لم يخلق للاستهلاك الكتابي...»(1).

ولكن عندما نقرأ عملا سردياّ كُتب أساسا ليُقرأ أو ليُستهلك مكتوبا فإنّ الانفعال والتفاعل مع النصّ يكون من تحصيل الحاصل.

الاقتبـــــاس :

ومن هنا نخرج باستنتاج مفاده أنّ الرّواية كُتبت لتقرأ والمسرح كُتب ليرى ويشاهد. تناقض واضح بين الجنسين فهل من سبيل إلى التوفيق بينهما.

إنّ عملية التوفيق تكمن في الاقتباس، والاقتباس يمكن أن يكون من نصّ روائي أو قصصي إلى نصّ مسرحي، وهذه حالتنا مع محمود المسعدي في نص «حدّث أبو هريرة قال» والأستاذ محمّد إدريس في عمله المسرحي «حدّث». ويمكن أن يكون من لغة إلى أخرى ويمكن أن يكون حتّى مع النّصّ المسرحي نفسه. يقول برتولد بريخت بخصوص نظرته إلى أعمال شكسبير: «فلن أتردّد لحظة في تناول الأعمال الكلاسيكية تناولا خاصاً بي وعلى رأسها مسرحية «كوراليان» لشكسبير.

كان هذا العبقري كاتبا مسرحيا عن حق ومن الأفضل أن يتذكرّ أولئك الذين يريدون أن يقوموا بتقديم العمل المكتوب بطريقة قريبة منه أنهم لن يكونوا مؤلّفين للعرض المسرحي على نفس الدرجة أو المستوى الفنيّ لشكسبير»(2).

الاقتباس يمكن أن يجمع النصّ الروائي بالفعل المسرحي، وذلك من خلال العناصر التي يشترك فيها النصّان ـ السردي والمسرحي ـ لأنّ النصين يعودان إلى نفس المرجعية ألا وهي الملحمة، إذ حسب جورج لوكاتش فإنّ الرّواية تضرب بجذورها في الملحمة وأرسطو يعتبر أنّ المسرحية خرجت من رحم الملحمة. فهذه المرجعية المشتركة تسهلّ عملية الاقتباس، وأولّ هذه العناصر المشتركة وجود الشخصيات بكلّ من المسرحية والرواية، والشخصيات لابدّ من تحديد أبعادها الثلاثة: المادية أو الجسدية، والاجتماعية والنفسية. فالشخصية في المسرح لابدّ لها من هذه الأبعاد حتّى تكون قادرة على الانتقال إلى الحياة فوق الركح. كذلك في الرّواية عموما يتطرّق الروائي إلى وصف هذه الأبعاد وتحديدها حتى تكون الشخصية أكثر وضوحا وحيوية وإقناعا. أما بخصوص الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات سواء أكان فضاء زمانيا أو مكانيا، فلابد من تحديده بالسرد والوصف والصورة اللغوية في الرواية حتّى تكون هذه الشخصيات أكثر قربا من القارئ وإقناعه، ذلك القارئ الذي يبحث عن التفاصيل والجزئيات، لشخصيات أكثر واقعية، واقعية نسحر الروائيين وقرأءهم.

أما في المسرحية فإنّ هذه التحديدات الزمنية والمكانية تعدّ ضرورة حتميّة لتصورّ السينوغرافيا (ديكور، إضاءة، ملابس، موسيقى...).

وينبغي ألاّ ننسى الحوار الذي يعبرّ عن صراع الشخصيات وهو العمود الفقري للنصّ المسرحي لأنّه يكشف العواطف والأحاسيس والأفكار والقناعات وبالتالي يتيح تعرّي الشخصية أمام المشاهدين المتابعين بانتباه لهذه العملية ـ عملية التعرّي (Exhibition) ـ أمّا في الرّواية بنصّها السردي فإنّ الحوار يتخلّل الفصول واللوحات والمواقف، لأنّ الروائي يراوح بين السرد والحوار والتداعي الحرّ رغبة منه في إخراج قارئه من السير على وتيرة واحدة ويبعده عن الروتين والخمول، فمع الحوار يتكسرّ الخط الأفقي ليصاب بتموّجات كهربائية تُفيق القارئ من غفوته السردية. وتبقى الحكاية أو الخرافة (La fable) التي تمثل عنصرا أساسيا من عناصر المسرحية.

هذه العناصر المشتركة هي التي سهلّت عملية الاقتباس إلى المسرح في البداية، ثمّ إلى السينما في مرحلة ثانية. ويبقى النصّ أصلا ومرجعا للعمل المسرحي سواء أكان هذا النصّ مقتبسا أو مترجما أو مؤلّفا. فالنص هو الذي يحمل الأفكار العظيمة، الأفكار الخالدة التي تمجدّ قيم الحقّ والخير والجمال «لأنّ العرض شيء مؤقت، قابل للفناء، النص وحده أبدي»(3)، ورغم ما يقال عن الكتابة النصية الحديثة حيث يطمح فيها إلى كتابة تجمع الشعر والقصة والرواية والموسيقى والمسرح والتصوير، ولكنّ الذوق السليم يحبّذ التعامل «مع الإبداع بكثير من الوضوح والبساطة دون خلط أو مزج بين أكثر من فنّ أو أكثر من جنس، فيبقى الشعر شعرا والقصة قصةّ والرواية رواية والمسرح مسرحا...»(4).

وباعتبار أنّ النص يبقى أصل العرض المسرحي حسب ما يعتقد الكثيرون ـ وأنا واحد منهم ـ فإنّ هذا النصّ المقتبس هو الذي سيكون محور حديثنا، ولكن لماذا تتمّ عملية الاقتباس؟ هل أنّ الكتابة للمسرح صعبة مقارنة بغيرها من الكتابات؟ أم أنّ المسرح يبحث دائما عن الجديد أو المتجدد. هناك نصوص مسرحية مبدعة، وأخرى مقتبسة وثالثة تجتمع فيها فنون وأجناس عديدة (المسرح جامع الفنون).

ورغم تعددّ المصادر وكثرة الينابيع، ورغم العمر الطويل (25 قرنا) تظلّ النّصوص المسرحية قليلة فنلجأ

إلى الاقتباس لأنّ الكتابة للمسرح صعبة وشاقة مقارنة بالنصّ السردي.

إنّ الكاتب المسرحي يمارس على نفسه رقابة ذاتية صارمة، لأنّ فن المسرح فنّ مباشر "الآن وهنا"، وفنّ جماعيّ إذ أن كل الفنون يمكن استغلالها فرديا إلا المسرح، ولذلك تكثر ممنوعاته وخاصة أنّ الجزاء يكون بالحاضر وردةّ الفعل على الانفعال والتفاعل (مثلا الشاعر يقول: إذ تعرّت ذات يوم تبترد، المؤلف المسرحي سيظهر الممثلة عارية وتلك الطامة الكبرى) والمسرح فنّ جماعي بينما الفنون الأخرى فنون فردية (غريزة القطيع عند الجمهور، عدوى تخرج من فرد وتصيب المجموعة).

المسرح خلق ونشأ وترعرع بين أحضان ثلاثة أشياء: الدين والجنس والسياسة، وهذه المواضيع محرّمة عنه ويوصف دائما بأنّه الفن المشاغب بامتياز، فالرقابة على المسرح رقابات: سياسية واجتماعية ودينية واقتصادية (حدود الإمكانات المادية) وينبغي ألا ننسى آخر الصعوبات وهي ارتباط العرض بحيّز زمني (30 . 1 - 2 ساعة) وإلاّ ملّ المشاهد وتسرّب الملل عن طريق العدوى إلى كلّ المتابعين للعرض إنتاجا واستهلاكا. والنتيجة فشل المسرحية، ومع هذا فهل المسرح محظوظ حقا؟ يقول ألكسندر دين: «المسرح محظوظ من حيث أن النظّارة يدلون برأيهم سريعا وبطريقة حاسمة فيما إذا كان العمل المعروض ناجحا أو فاشلا...»(5).

هل المسرح فعلا فنّ محظوظ على حدّ قول ألكسندر دين؟ لا أظنّ ذلك، بل هو سيء الحظ: الحصار تلو الحصار والرقابة تلو الرقابة، والضغط تلو الضغط والنتيجة أزمة على مستوى التأليف والإبداع. قلّت الكتابة للمسرح فكان أحد الحلول للخروج من الأزمة عن طريق الاقتباس من كلّ التراث السردي وخاصة الاقتباس من الروّاية وهي أقرب الأجناس إلى المسرحية. التجأ المسرح وخاصة العربي إلى النّصوص السردية واقتبس عنها ومنها (ملحمة غلغامش، ألف ليلة وليلة، سيرة عنترة، الجازية الهلالية) ولكنه ذهب إلى النّصوص السردية الحديثة فاقتبس منها (روايات نجيب محفوظ، وتجربة محمّد إدريس وعروسية النالوتي: زينب). لكن لنترك الصعوبات التي تعترض الكتابة المسرحية والحلول التي وجدت في الاقتباس ونعرّج قليلا على الخلاف بين المخرج والكاتب، وهذه صعوبة أخرى من صعوبات الكتابة المسرحية.

الخلاف مخرج ـ كاتب :

سيطر المؤلف على المسرح قرونا عديدة وكان سيّد العرض بامتياز (قرابة 24 قرنا)، أما «المخرج فهو حديث عهد بالمسرح، جاءه متأخرا عندما اقتضت الظروف أن يسهم بجهده في العرض الدرامي. وقد جاءت الحاجة إليه مع الفهم الحديث لماهية الإنتاج في مسرح اليوم وما يجب أن يكون عليه...»(6). لقد اقتحم المخرج العرض في أواخر القرن التاسع عشر (الكونت ساكس دومينتغن ـ ألماني) وأصبح سيّد العرض بلا منازع وأزاح الكاتب عن طريقه، وسحب منه السيادة التي مارسها طوال قرون، علاقة متشنجة أصبحت تربط الكاتب بالمخرج وأصبح الصراع بينهما صراع وجود وليس صراع حدود (أين يقف المؤلف وأين يبدأ المخرج).

سيطر المخرج على العرض المسرحي حتى اعتبره النقّاد دكتاتور العرض، يلغي ما يشاء ويحذف ما يشاء ويضيف ما يشاء، هو فعّال لما يريد، فهو الذي يمضي العرض (C'est le metteur en scène qui signe le spectacle).

وغالبا ما يذكر الجمهور المخرج والممثل مع إهمال شبه كامل للمؤلف. مع هذا الصراع الرئيسي برز صراع فرعي طفيف في بعض الأحيان وعميق في أحيان أخرى، ويتمثل في كيفية التعامل مع النص: هل يضيف؟ هل يحذف؟ هل يغيّر؟ هل يقرأ؟ هل يفسّر

النص؟ وتختلف الإجابات حسب المخرجين من النقيض إلى النقيض خاصةً بالنسبة إلى السؤال الجوهري هل يرتبط المخرج بما ورد في النص ّويكون المخرج مجردّ ناقل لأفكار الكاتب وأطروحاته الفكرية والجمالية؟ أم للمخرج الحق ّفي قراءة شخصيةّ النص، فيحذف ويضيف حسب قناعاته الفكرية وتصوراّته الجمالية وحسب الاستراتيجية التي اتخذها لنفسه لتقديم عرض مسرحي حسب المواصفات والتقنيات والحرفية الضرورية للإنتاج الدرامي. وخاصةّ أن ّالمخرجين بشكل عام يتهّمون الكتاّب أنهم أدباء ولا يعرفون حرفية المسرح وتقنياته وخصوصيات الركح وأروقته وممثليه وقدراتهم وإمكانياتهم الإبداعية «فما كتب عن عاطفة فياّضة يجب الآن أن يُنظر إليه بعين النـّقد وأن ّيصوبّ ويبسطّ، والأهم من ذلك حتىّ يلائم احتياجات الركح، على المرء أن يمضي في اتجاه مضاد لميله في هذا الصدّد وأن يكون قاسيا وأن يدمرّ ما كُـتب بحب ّوإلهام...»(7).

لاشك ّأن ّالمخرج هو مهندس العرض، المخرج فنان، مادته ليست اللغة وحدها كما هو الكاتب، وإنمّا لابدّ أن يكون مسؤولا عن الديكور، الممثلين، الإضاءة، الملابس، الموسيقى، الرقص، القيافة، التشكيل البصري، باختصار المخرج هو المسؤول عن تجانس هذه العناصر مع بعضها البعض فيصبح النص ّبذلك مجردّ عنصر من عناصر العرض بدون هالة قدسية حسب بعض المخرجين (إيبا، أنطوان، أرطو، دين، وحتى برشت).

وحينما أدرك غوردن غريق الإنتاج المسرحي كوحدة، ونظرا إلى المناظر والأزياء والإضاءة لا باعتبارها كيانات منفصلة وإنمّا باعتبارها أجزاء مترابطة ومتماسكة في وحدة لا انفصام بين أجزائها. كان معنى ذلك أن ّثورة وقعت في المعايير المعتمدة في قراءة النص ّالمسرحي من طرف المخرج لنقله على خشبة ويشاهده نظاّره ويقدمّه ممثلون مع مجموعة من عناصر العرض الأخرى، أصبح النصّ ّوكاتبه مجردّ عنصر من العناصر دون هالة تقديس فوقع تهميش الكاتب واستبيح النصّ ّ (Le texte a été charcuté).

هذه خلافات بين المخرج والمولف حول نص ّكتُب للمسرح، فما بالك بنص ّأدبي كتُب للقراءة وقع خلاف بين الجامعيين حول تحديد جنسه وهو عمل الأستاذ محمود المسعدي الموسوم بـ«حدثّ أبو هريرة قال» والذي حاول الأستاذ محمدّ إدريس اقتباسه للمسرح في عمل إشكالي سماّه «حدثَّ...».

من حيث المبدأ لابدّ أن ّنشير إلى أن ّمحمود المسعدي كاتب مقُل ّويبدو أنه قد توقف في مرحلة معينة باعتبار أن ّالإدارة والسياسة قد شغلته عن الكتابة. فعلاقته بنصوصه علاقة أبوةّ ـ بنوةّ (لربما أيضا لأنه لم ينجب)، فهو متعلقّ بنصوصه إلى درجة العشق، محب ّلنصوصه إلى درجة التقديس حتىّ يُحسّ، الذي عرف المسعدي أو استمع إليه، بأن ّعلاقة مميزة تربط الرجل بنصوصه. ممأ لاشك ّفيه أن ّنصوصه متميزّة إلى درجة دفعت الأستاذ محمدّ اليعلاوي إلى القول إن ّ«له أسلوبا يأخذ من القدماء والمحدثين ويضيف إليها شيئا خاصاً به لا نعلمه إلا ّله وهو ما قد نسميّه بالكتابة المسعدية...»(8).

كذلك من حيث تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه «حدثّ أبو هريرة قال...» فإن ّأساتذة الجامعة التونسية فيهم من اعتبر العمل لا يمت إلى جنس الرواية بصلة ؛ محمد القاضي رأى أن ّهذا العمل هو عمل روائي بامتياز، وهذا واحد من كوكبة كاملة تخصصت في أدب محمود المسعدي وهو الأستاذ فوزي الزمرلي يقول: «ومن هنا يتضح لنا أن ّكتاب «حدثّ أبو هريرة قال» قد مثلّ خصائص الجنس الروائي ليندرج في حقل ذلك الجنس الأدبي الدخيل على الأدب العربي الحديث وحولهّ بطريقة تُظهر حرص كاتبه على تأصيله في تراثه...»(9).

كذلك ذهب الدكتور محمود طرشونة، وهو المتخصص في أدب المسعدي، إلى اعتبار نص ّ«حدثّ

أبو هريرة قال» نصاً روائيا. هو نصّ سردي إشكالي كما ذكرنا على مستوى الشكل وهو إشكالي كذلك على مستوى القراءة: «وحسبنا أن نشير في هذا المقام إلى أنّ قراءة ذلك الكتاب باعتماد مستوى الخبر ومستوى الخطاب تظهر لنا أنّ أبا هريرة فزع من الموت مَنذ فجر شبابه ولم يفلح في فهم سرّ الوجود فكتم حيرته وخضع لتقاليد مجتمعه إلى أن اكتشف ذات يوم وجهًا جديداً للحياة عصف باطمئنانه وبعثه من جمود كجمود القبر. ومن ثمّ سقط إيمانه واتقدت حيرته واشتاق إلى إطفاء لظى الشك، اشتياقا دفعه إلى خوض تلك التجارب المعرفية التي انتهت كلّها بالفشل، نظرا لتعويله المطلق على حواسه العاجزة عن فكّ ألغاز الغيب، وعندئذ غيّر سيرة حياته وأدرك أسباب ضلاله واستعدّ للانقطاع عن الدنيا فاهتدى إلى نبع الخلاص...»(10) وكانت رحلة التصوّف وسكينته ووحدة الوجود حيث يذوب الجزئي في المطلق، وحيث تختفي الكينونة المادية في الماهية الروحية.

تصدّى محمّد إدريس لهذا النص اقتباسا ومسْرَحة وإخراجا وقضى معه سنتين كاملتين وقدّم عرضه الأول أمام لجنة التوجيه ـ وكان لي شرف مشاهدته مع اللجنة ـ وخرجت منتشيا من عرض مسرحي ضخم بإمكانات هائلة ومن مخرج متميّز وكاتب له مكانته في البلاد التونسية ـ ودُعِي الأستاذ محمود المسعدي لمشاهدة العرض وصدر حكم المسعدي قاسيا على محمّد إدريس وقرّر أن يسحب نصّه وإسمه من العرض. ولنتخيّل الورطة التي وجد محمّد إدريس نفسه فيها(11). ينبغي أن نذكر أنّ الأستاذ المسعدي كان مرفوقا بالدكتور محمود طرشونة عند مشاهدته العرض الذي خصّص له. إنّ سيادة النّصّ تقابلها سيادة الركح، كما قال محمّد إدريس صارخا محتجاً على موقف المسعدي.

وأصرّ محمّد إدريس على تقديم عرضه رغم الخلاف، قدّمه صامتا مرةً معبرّا بذلك عن احتجاجه على المسعدي، وعلى من يقفون ضدّ حرية القراءة ثم دخل في مرحلة وكأنّه أراد أن يحتقر المسعدي وكتابته فعاد إلى أستاذيْه عمر الخيام وأبي حيان التوحيدي (والإثنان من الشخصيات القلقة في الإسلام: قلق وجودي) وركّز خاصةً على عمر الخيام الذي اعترف الأستاذ المسعدي في العديد من المناسبات أنّه تلميذه.

حاول محمود المسعدي أن يطمس مسرحية «حدث...» قبل أن يحسّ صانع العرض بلذّة الخلق والإبداع والانتصار، وقبل أن يتلذّذ به المثقفون وعشاق الفن الرابع.

حاول المسعدي طمس الصورة والرؤية بحجةّ أن إدريس قد تصرّف في النّص. المسعدي ينظر إلى أبي هريرة بين دفّتي كتاب ويسمع ترانيمه من خلال التراتيل، وإدريس يرى أبا هريرة حياً متحركًا متسائلا، حائرا في هذا الوجود الإنساني. تجسّد أبو هريرة بشرا سويا فأرعب المسعدي فأغمض عينيه وبقي يستمع بأذنيه لأنّه تعوّد على تخيّل أبي هريرة في شكل هيولي ولم يتخيلّه بشرا بلحمه ودمه، وبطلا لملحمة الإنسان الباحث عن مصيره المحتوم وسط الجماجم وعلى الأرض التي رأى المعرّي أنّ أديمها من هذه الأجساد فخفّف عليها الوطء. عاش المسعدي على الصوت والهاتف، وعندما رأى الصورة هبّ صارخا يا للتشويه. إن للمسرح وسائل قراءته وللأدب وسائل أخرى. والمخرج المسرحي ينتقل من الركح إلى القاعة ومن القاعة إلى الركح وأبو هريرة يركض بين الاثنين، مثقف عربي تونسي يعيش مأساته في نهاية القرن العشرين ولا مجال لرؤية أبي هريرة خارج هذا الإطار بالنسبة لرجل المسرح محمّد إدريس. إذا كان المسعدي يؤكد على علاقة أبي هريرة بالكتاب فإنّ إدريس يؤكّد على علاقة أبي هريرة بالركح، علاقة أبي هريرة بالحياة، بالناس، بالمجتمع، بالوضع الإنساني المأزوم والمهزوم.

بقي محمّد إدريس ومن ورائه المهتمّون بالمسرح التونسي بين ذهول واحتجاج وحيرة وتساؤل، ما هو مصير العمل؟ ما هو مصير «حدث...»؟ ووقع شبه إجماع بضرورة ألاّ يُقبر عمل بتلك الروعة وذلك

الجلال، حرام أو توأد مسرحية «حدّث...» بعد سنوات من التعب والإرهاق والعرق، حرام أن يُخنق عمل بعد تضحيات مالية كبيرة(200 ألف دينار).

وجاء ردّ محمّد إدريس سريعا وهو رفضه إمضاء شهادة موت العرض الذي أخذ من وقته ومجهوده وأعصابه الشيء الكثير. تمثّل الردّ الحاسم لمحمد إدريس في إجراء تحوير طفيف على العنوان، إذ بعد أن كان «حدّث» وهو فعل ماض أصبح «حدّث» في صيغة الأمر. وأعتقد أنّ الصيغة الجديدة أكثر دلالة تعبيرية وأشدّ إيحائية باعتبار أنّ صيغة الماضي هي صيغة إخبارية وأنّ الأمر صيغة إنشائية، والإنشاء أقوى من الإخبار في العربيّة.

وبعد العنوان، حافظ محمّد إدريس على شكل الإخراج واضطرّ إلى حذف نصّ المسعدي وعاد إلى مصـدر من المصـادر الفكريـة للأستـاذ المسعـدي وهو عمـر الخيـام الشـاعر الفيلسـوف الفلكـي الوجودي المعروف.

استطاع إدريس في وقت وجيز جداً أن يعود إلى كتابات عمر الخيام الشعرية والنثرية ويأخذ منها ما يتلاءم وأطروحات الإخراج، وخاصة أنّ الجانب الشكلي المرئي كان طاغيا على عمل حدّث.. لذلك لم يجد المخرج صعوبة كبيرة في استبدال النّصّ بنصّ وخاصة إذا كانت الفكرة الأساسية للعمل تدور حول ثنائية الحياة والموت، والوجود والعدم، واليأس والأمل، ثنائيات أسئلة الإنسان في أيّ عصر من العصور.

ورغم هذا التغيير المفروض فقد حافظ العمل على روعته وجلاله، وأثبت الأستاذ محمّد إدريس أنه قادر على صنع عرض مسرحي مدهش مهما كانت الظروف والملابسات.

إنّ هذه الحادثة تدعونا إلى التفكير والتأمّل في موضوع قداسة النصّ واستباحته، ومسألة تحنيط النّصوص وتعدّد القراءات التي نعتقد أنّها ضرورية لإثراء مسرحنا بشكل خاص وإبداعنا بشكل عام، لأنّ في التعدّد حياة وفي التحنيط موتا. (الكتاب والقراءة = فناء أمام الصورة).

سكت محمّد إدريس مدةّ وأعاد النظر في العرض وكان من الصعوبة بمكان، إذ يتعلّق الأمر بحذف نصّ ووضع شذرات من نصّ الرباعيات بديلا عنه. وأخذ محمّد إدريس ثلاثة أشهر إضافية واستطاع خلالها أن يعيد للمخرج حقّه في قراءة النّصّ، وللممثل الحقّ في تجسيد هذا النّصّ وهذه الشخصيات بالطريقة التي أحسّها. باختصار أوضح محمد إدريس أنّ سلطة الركح هي أعلى سلطة في العرض المسرحي: «إنّ قوّة هذا العرض والألم الذي ولّده عند المخرج وعند الممثلين كانت كبيـرة إلى درجة يصعـب معها الوقوف على النصّ...»(12). وأثبت محمّـد إدريس أنّ اللّـغة الركحيّة ينبغي أن تكون متفـوّقة على لغة الأدب.

والحـقّ يقال إنّ العـرض رغـم جمالـه ولوحـاته التشكيلية الرائعة، عندما شاهدته للمرةّ الأولى لا يمكن أن نقول إنّ هذا هو نصّ «حدّث أبو هريرة قال» مُمَسْرَحا لأنّ الحوار قليل منه مأخوذ من النّصّ الأصلي والجوّ العام لا يمكن اعتباره مستقى من النّصّ، وصورة الشخصيات من خلال الممثلين تختلف عن شخصيّات النّصّ الأصلي. باختصار شاهدته عملا مسرحيا مركّزا على العامل البصري محتفيا بالتشكيل (عبارة عن لوحات تشكيلية تتتابع أمام المشاهد) «خطر كبير يتهدّد العرض، فن الجمالية الخالصة (L'esthétisme) ولكن أليس هذا عاملا أساسيا لشرعية مسرحانية العرض (La Théâtralité)» (13).

وعلى الرغم من كل ما قيل عن هذا الاقتباس الذي قام به محمد إدريس إلا أنّه أعطى حياة جديدة وأبعادا أخرى للنصّ السردي «حدّث أبو هريرة قال»... فـالعصر للصورة والحياة للمرئيّ.

الهوامش والإحالات

(1) آن أوبار سفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر 1994، المقدمة.

(2) زيغمونت هبنر، جماليات فنّ الإخراج، ترجمة هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص. ص. 109 ـ 110.

(3) آن أوبار سفيلد، قراءة المسرح، مصدر مذكور، المقدمة.

(4) محمود البدوي، في السردية التونسية، مؤلّف جماعي، اتحاد الكتّاب التونسيين، تونس 2005، ص 14.

(5) ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986، ص 23.

(6) نفس المصدر السابق، ص 40.

(7) ألكسندر دين، مصدر مذكور، ص 25.

(8) محمد اليعلاوي، الشكل في «حدّث أبو هريرة قال»، ص 92.

(9) فوزي الزمرلي مع مجموعة، في السردية التونسية الحديثة، اتحاد الكتاب، تونس 2005، ص 33.

(10) نفس المصدر، ص 28.

(11) Faouzia Mezzi, La Presse, 9 Novembre 1998.

(12) نفس المصدر السابق.

(13) نفس المصدر السابق. .



مسألة الإيقاع في بعض كتابات الأستاذ: توفيق بكار (*)

حسين العوري

بشكل الاحتفال بالإيقاع سمة مهيمنة في كتابات الأستاذ: توفيق بكار. وتأخذ هذه المسألة في بعض كتاباته بعدين يبدوان كالمتلازمين: بعدا إجرائيا تقتضيه طبيعة النص المدروس اقتضاء وبعدا اختياريا يأتيه الأستاذ لذةً وافتتانا. فأما الضرب الأول فهو الإيقاع الشعري. فما حقيقته في نظره وما مظاهر تجليه وما غايات رصده في القصيدة التقليدية أساسا؟ أما الضرب الثاني فهو الإيقاع النثري فما مقوماته؟ وما مسوّغات اصطناعه في استراتيجية الكلام على الكلام؟

تلك طائفة من الأسئلة يروم بحثنا هذا الإجابة عنها محاصرةً لمسألة الإيقاع كما تجلت في طائفة من الدراسات تضمنها كتاب: «شعريات عربية، الجزء الأول» (1) وسنتناولها من زاويتين: الإيقاع موضوع إجراء والإيقاع مشغل إنشاء.

I – الإيقاع موضوع إجراء:

اشتمل كتاب «شعريات عربية، ج I»، بعد التقديم والفاتحة والتأطير على قسمين متفاوتي الحجم: قسم عنوانه: شعر قديم وقد ضمّ أربع دراسات.

- الشعر بين المعنى والمغنى (**يا طائر البان ـ عنترة**)
- الغناء على الغناء (**وذات دل ـ بشار**)
- جدلية الانكشاف والاحتجاب (**المغتسلة: أبونواس**)
- في جدليات النص الأدبي (**ذراني... بيت (2) للمتنبي**).

وقسم ثان عنوانه «شعر حديث» وضمّ دراستين:

- على سبيل المدخل إلى شعر الشابي (**صلوات في هيكل الحب**)
- عن قصيدة لمحمود درويش أو مابين الألم والنغم: لحن غجري (من مجموعته حصار لمدائح البحر)

وفي تلك الدراسات جميعا احتفى الأستاذ بالإيقاع أيما احتفاء وانشغال. فما حقيقته في نظره وما وجوه تجليّه وما وظائفه في النص؟

تقتضي الإجابة على هذه الأسئلة الإلماع إلى الخلفية النظرية التي تؤطر رؤية الأستاذ للشعر وخصائصه وتوضح موقفه من حقيقة اللفظ في الشعر وعلاقته بالمعنى.

وقد حرص الأستاذ بكار على إضاءة هذه القضايا في مواطن عدة أكثرها إطنابا المدخل النظري الذي يتصدر الدراسة الأولى من القسم الأول حيث فصل القول في مسألة الشعر بين المعنى والمغنى فبيّن المراد بالمعنى

* قدمت هذه الدراسة في ندوة «النصّ والقراءة» التي أقيمت في رحاب كلية: الآداب، منوبة، ربيع 2001، تكريما للأستاذ الجليل: توفيق بكّار.

إنما هو «المدلول في أوسع معانيه» أما المغنى فإنه مصطلح جديد [اصطنعه] بهذه المناسبة و[يعني] به اللفظ من حيث هو بنية نغمية وتلك حاله وجوبا في الشعر: إذ الشعر بالطبع - والكلام مازال له - وأمس كاليوم، نظم لموسيقى الكلام وحداته الحروف أوزانا وألحانا (ص19) فهل يعني هذا الكلام أن الشعر يتحدد أولا وقبل كل شيء بمغناه لا سيما والأستاذ يعتبر في موطن آخر أنّ من أخص مقوماته التوقيع والتنغيم والتخييل (ص112) فهو إذا ما أخذنا ظاهر العبارة يقدم فاعلية الإيقاع على فاعلية الصورة.

الواقع أن الأمرلا يتضح إلا إذا ألممنا بموقفه من نوعية العلاقة في الشعر بين ما سماه «سلسلة المدلولات وجوقة الدوال التي تعزفها» وهي قضية يتنافس فيها اليوم كما قال نظريتان متقابلتان.

أما النضرية الأولى ويسميها «النظرية الثنائية فتحترم مبدأ اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول وتؤكد من ثم أن الشعر بما هو كلام وإن مخصوص مزدوج التركيب بالضرورة معنى ومغنى وأن الشاعر يظل أمام هذه الثنائية القاصمة عاجزا أوان حدث الكتابة عن الملاءمة بين الألحان والمعاني. وقد استشهد في هذا الصدد بأقوال مأثورة عن الشاعر الفرنسي بول فاليري (P. Valéry) ولاحظ أن البلاغيين والنقاد العرب القدامى، رغم انشغالهم بمسألة اللفظ والمعنى ظلوا معنيين في المقام الأول، بصحة الدلالة إن على الحقيقة أو على المجاز وبالتالي لم يحتفلوا احتفالا خاصا بموسيقى الشعر ولا بالعلاقة بين الموسيقى والفكرة. ويستثنى من هذا الحكم المنجز الشعري من أعمال الشعراء وبعض أقوال ابن الأثير بشأن المتنبي حين قال: «إذا خاض في وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالها وأشجع من أبطالها وقامت أقواله للسامع مقال أفعالها حتى نظن أن الفريقين قد تقابلا والسلاحين قد تواصلا» (ص21).

أمّا النظرية الثانية ويسميها «النظريـة التوحيدية» فإنها - ترى كنه الشعر في نزعته العميقة إلى تجاوز ثنائية المعنى والمغنى إلى وحدة المعنى والمغنى بإستحداث علاقات جديدة بين الدوال والمدلولات (ص21) ويحدث ذلك في نظره بطريقتين:

1- أن يوظف الشاعر الألفاظ على نحو يجعلها تحاكي بحروفها أصوات الأفعال المسرودة أو توحي بالأحوال الموصوفة.

2- أن يشاكل بين الكلمات في الصوت مشاكلة يتولد بموجبها سلك من المعنى يشد بعضها إلى بعض فتنشأ في النص سلاسل من المعنى مغنى. (ص22).

ولهذه النظرية أصول يرجع بعضها إلى تجارب بعض الشعراء أمثال «ادغار آلان بو» و «فرلين»، ويعود بعضها الآخرإلى بعض بحوث: «دي سوسير» حول جناس القلب (الإنقرام) والكلمات الدفينة (الكريبتوغرام) وما نجم عنها من تأثير في تجديد الفهم لعمل اللغة في نصوص الشعر خاصة (ص22 - 23)وقد تم تنسيق عناصر هذه النظرية على يد عالم اللسان (جاكوبسون) حيث كان التركيز على الوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة المهيمنة في النص الشعري إذ تصبح الرسالة مركز اهتمام المنشئ وتكف اللغة عن كونها مجرد وسيلة لتصبح أيضا غاية في ذاتها، فتبرز حينئذ أحجام الكلمات وألوانها وأنغامها وأوزانها (ص23). ومن ثم تتكرر الأنساق الصوتية ويكون لذلك أبعاد دلالية. ولا يكتمل هذا الجانب النظري إلا إذا ذكّرنا بأمرين: كيفية انتظام الكلام داخل البيت الشعري ومن ثم حقيقة الإيقاع عند الأستاذ.

جاء في معرض الحديث عن الوظيفة الشعرية كلام عن النقطة الأولى وفي البيت الشعري تنتظم الوحدات الكلامية انتظاما محسوبا بحساب البحر والأنغام فتشكل «صورا صوتية» على حد تعبير هُوبكنز تتكرر في البيت أو تنشأ فيه وتتكرر في غيره (ص23/24). والتكرار والمعاودة الدورية قاعدة توليد الإيقاع في الكتابة الشعرية وذلك ما تنتجه أوزان البحور من حيث هي معاودة منتظمة لوحدات صوتية على مسافات من الزمن متساوية

أو متناسبة. لكن الأستاذ يفرق بين البحر والإيقاع فالبحر وزن خارجي نظري والإيقاع وزن داخلي يتحكم فعلا في وتيرة الكلام (ص112) وتناط به دلالة. والايقاع يلتمس في جميع أجزاء البيت وعلى امتداد جسد القصيد، يلتمس في الأصوات تتواتر منفردة أو منجدلة، في الكلمات تتنادى متشاكلة متجانسة، في التراكيب تتصادى متماثلة متوازية.

فإذا ما أحسن الدارس الإنصات إليها وجدها تبني «تيارا من الدلالة تحتيا» هو كاللغة داخل اللغة، فيدرك وقتها أن فعل الشعر نضال مستمر ضد اعتباطية العلاقة بين وجهي العلامة اللغوية حتى تتحول ثنائية المعنى والمعنى في الشعر إلى وحدة المعنى مغنى.

ذلك ما أبرزه الأستاذ في مختلف النصوص قديمة وحديثة، وعبر مختلف مكونات الايقاع ومواطن تجليّه. أبرزه وهو يتحدث عن خصائص القافية في قصيدة عنترة فبين أن الكلمات التي تبنيها جاءت علاوة على إتفاقها وفق البنية الصرفية في أربعة أزواج متباينة.

الزوج الأول: بــ 1 = البان

بــ 8. القاني

2)الزوج الثاني بـــ 2 أشجان

بــ 3 أجفاني

3) الزوج الثالث: بــ 4 نيراني

بــ 6: جيراني

4) الزوج الرابع بــ : 5= نعمان

بــ : 7 = فانعاني

وقد قاده هذا التصنيف إلى الوقوف على إثراء النغم من جهة وانفتاح باب التأويل من جهة ثانية يقول: في كل زوج من الكلمات المقفاة تُدشّن الأولى نغما تردّد الثانية صداه وينسج هذا الترجيع الغنائي بينها داخل سياق القصيدة وخارج معجم اللغة في أكثر الأحيان شبككة متشعبة من لطيف المعاني تزيد دلالة النص عمقا.

فلقد قرأ في التشابه بين قافية البيت الأول «البان» وقافية البيت الأخير «القاني» محاكاة صوتية تختصر تحول «الحمام» في القصيدة من نجيّ إلى نعيّ. يقول فبعد أن استأنس به العاشق في وحشته فرقته بعثه إلى حبةّ سفيرا ينبئه بمماته: كان طيرا الحمام فصار طير الحمام. فكان ازدواج اسمه «البان» بلون الحمرة «القاني» قد خضب جسمه بعد بياض بدم الفاجعة (ص26).

ويسترسل الأستاذ مع بقية الأزواج يستنطق مغناها عن معناها حتى إذا بلغ منها الغاية انتقل إلى حشو الأبيات وما تلعبه الأصوات المفردة على صعيد النغم والدلالة فإذا هو قطب من أقطاب «الرمزية الصوتية» (Synbolisme phonitique) يؤمن على غرار ابن جني العربي والقرامون (Grammont) الفرنسي بطاقة دلالية كامنة في الأصوات في حدّ ذاتها.

وسيكون مثالنا من نموذج آخر. يقول - وهو يرصد وجها من وجوه الايقاع في بيت المتنبي:

ذَرَاني والفــلاةَ بلا دليــل

ووجهي والهجير بلا لثــام

ولا تنحصر الموسيقى في القافية وإن كانت موقعها الممتاز بل تسري في كل الكلام وأبرز نغماتها «اللاّم» قصيرة أو مطولّة تنبعث من «والفلاة» ثم تترامى فترجعُ سائر الألفاظ صداها إلى النهاية. و«اللاّم» حرف لين سائل كلين الشاعر العاشق يذوب شوقا إلى حبيبه. من ثمة كان «اللاّم» في اسم «السبيل» كما كان في اسم «اللين» (ص112).

وأما إيقاع التركيب فأظهر أمثلته طالع قصيدة عنترة

ياطـائر البـان قد هيّجتَ أحـزاني

وزدتنـي طربًـا ياطائر البـان

إذا يمتاز موسيقيا بجمعه بين التصريع والترصيع، ويحدث حرف الروي وقد تردد في فضاء البيت على مسافات كالمتساوية، «تنغيما داخليا فائقا» استنبط منه الدارس دلالات تنضاف إلى ما يجهر به الكلام وهي

دلالات استوحاها من قانون المشاكلة. «لم يعد الحمام مثيرا للأحزان بل أوشك أن يكونها بما في اسمه من رنّتها وأنّتها ثم يضيف وتكتمل المعادلة في الشطر الثاني بتمام الجناس بين «طربا» و «طائر البان» فتمحي الفوارق ويتحد الحمام والأحزان معنى ومغنى ويتماهى عبر الطرب، الطائر، والشاعر (ص28).

تلك عينات أردناها شواهد على مظاهر من الايقاع كما رصدها الأستاذ في نصوص من قديم شعرنا. فما الغاية من ذلك؟

الغايات كثيرة لعل أهمّها ما يلي:

1ـ الرد على ادعاءات رؤوس المحدثين، يقول:

«وما عجبي إلامن رواد الشعر الحديث أدانوا خطأ القصيدة القديمة بالرتابة الموسيقية لوحدة القافية ووحدة البحر كأنّ فحول شعرائنا في الماضي لم ينوعُّوا القافية تنويعا في القصيد الواحد ولم يولدّوا من البحر الواحد ألوانا من الإيقاع بحسب المعنى وكأنهم حصروا الموسيقى في آخر الأبيات ولم يعمروا أحشاءها لحنا». (ص35).

2 ـ فضح سطحية الرؤية عند المحدثين والمقلدين على حد السواء يقول:

«والحقّ أن حال المحدثين كحال المقلدين لم يروا جميعا من كبار قصائدنا القديمة إلا الأشباح أي أشكالها النظمية الظاهرة لا الشاعرية الكامنة في أعماقها (ص35).

3 ـ الدعوة إلى اكتناه سرّ الشعر في القصيد القديم حتى نبدع قصائد جديدة يستمر فيها روح الشعر (ص 35).

II - الإيقاع مشغل إنشاء:

لئن كان تقنين الإيقاع وضبط خصائصه وتحديد تجلياته من الأمور التي تبدو كالمحسومة في مجال الشعر فإن الانشغال بالإيقاع في النثر من المسائل المستجدة نسبيا بحيث يعدّ الكلام فيه بكرا أو كالبكر. وهو (أي الإيقاع) لا يتحقق إلا في ما جاء منه (أي النثر) مسجّعا لما في السجع من ظواهر لا يستقيم الإيقاع بها. فما هي تلك الظواهر وهل تواترت في نص بكار تواتراً يبيح الحديث عمّا فيها من إيقاع؟

سنستأنس في بحثنا هذه المسألة بما انتهى إليه الأستاذ محمود المسعدي في دراسة الإيقاع في السجع العربي (3)وقد ضبط خصائصه في أركان ثمانية:

أولها «الازدواج القاضي بأن لاتتركب وحدة إيقاعية في السجع إلا بفقرتين (أو أكثر أحيانا) تجمع بينهما قافية (+) وهذه الظاهرة مطردة في نصوص هذا الكتاب بما في ذلك فاتحته ومنها نجتزئ هذه «الوحدة الإيقاعية» وفيها يتحدث الأستاذ عن علاقته بالنصوص التي تناولها بالتحليل فيقول: درسَّتُها وما كفاها / فأ بت علَيّ إلاّ أن أردّ بالكتابة صداها(ص 13).

وجاء في تعليقه على موقف الرواة المستنكر قول بشار:

(في حلّتي جسم فتى ناحل
لوهبت الريـــح بـه طـاحـــا)(5)

قوله جمّل نفسه فقبحوه ورقّ جسمه فضخّموه (ص+1).

وقد تعددت الفقرات كما في هذا المثال: راحلٌ هذا «الأنا» عن الملاء إلى الخلاء عن العمران إلى الصحراء، عن «شرور» الحضارة إلى الطبيعة «البراء» (ص 115) أو قوله يصف قافية من قوافي محمود درويش: ألا تسمع في صوتها المتردد كزفير الريح وقطر المطر وخرير التيار في مجرى النهر ورفرفة الأوراق في أعراف الشجر (ص +13).

ثانيها: القافية التي هي عنصر جوهري في ماهية السجع لأنها لو حذفت لخرج النثر من باب السجع ودخل في المزدوج (6).

ثالثها: مراعاة مبدإ التعادل عدديا بين فقرتي السجعة، الذي يحصل حسب أنماط يتحقق أكملها في صورة التساوي بين الفقرة وأختها في بعض الأحيان أو في صورة التوازي أحيانا أخرى على معنى التكافؤ فقط أي مقاربة التساوي بفارق مقطع أو بعض مقاطع قليلة (7).

وهذا الركن يجسده من كلام بكّار النموذج التالي: فهو [السامع] عند التأمل اثنان: سامع في النص ّوسامع للنص ّ، وهذا جلي ّوذلك ضمنّي (ص106) حيث كان التساوي بين فقرتي الوحدة الإيقاعية الأولى (6 مقاطع + 6 مقاطع). وتحقق التوازي بالمعنى الذي حدده المسعدي في الوحدة الثانية (5 مقاطع + 6 مقاطع). ومن أمثلة التوازي بالمعنى السابق أيضا قوله : ولنخص من تلك الحروف الهاء وهي صوت النفس وحس ّالهواء (ص112).

ورابعها : مراعاة طول كل من الفقرتين والنسبة بينهما من حيث كمياتهما أي عدد مقاطع كلتيهما حتى تكون أولاهما أطول من الثانية إذا لم تتساويا وحتى يكون طول كلتيهما يتراوح بين 6 و 13ـ 14 مقطعا(8). وهذا الأمر لا يخلو من حالات ثلاث (9) :

أن تتساوى الفقرتان ، مثل قوله (ص 47)

فإلى أشباح المجلس الحركات ْ

وإلى نواطق الشعر النبرات

أو قوله (ص 40) : الذي من وهم / على الذي من نظم / والذي من معنى / على الذي من مغنى.

وقد تقصر الفقرات المتساوية فلا تتجاوز كل منهما لفظين كما في خاتمة قوله متحدثا عن تجدد الطاقة الإبداعية في شعر المتنبي: «إنه من كل جيل ينبعث لطاقة فيه كامنة فيحيا منهم ولهم مورد فكر / ومذكى نفس / ومتعة حس (ص108)».

أن تكون الفقرة الأولى أقصر من الثانية ومن نماذجه قوله (ص115) :

خابت آماله وساءت بالحمى أحواله.

أو قوله :

فإن لم يكن فـــلا إيحـــــاء ْ

بل مغلق من القول يوهم بالامتـلاء ْ.

أن تكون الفقرة الأولى أطول من الثانية كما في هذين المثالين: غناء هذه القصيدة طروب ٌ ولعوب ٌ(ص64).

كأنها [القصيدة] غانية من بنات الغجر تختال رقصا على الموسيقى بلا رنات ٌحركات ولا أصوات ٌ. (ص137).

وخامسها : الترديد والإعادة أو الترجيع الدوري بتكرار الصيغة الواحدة من الكلام في الفقرة الثانية على غرار ما جاءت عليه في الفقرة الأولى، وذلك سواء بأعتبار صيغة التركيب النحوي أو ترتيبها فيه» (10). فإذا كان الترديد كامل الصورة جاء على هذا النحو: وجماع الفنان في البيت المباني وجماع الإنسان في البيت المعاني (ص109)، حيث تردد كل لفظة في الفقرة الثانية صدى ما يقابلها في الفقرة الأولى صيغة صرفية ونظاما حركيا ووظيفة نحوية. ولكن ّللترديد صورا عديدة غير كاملة، أقلّها كمالا ما اقتصر على اتفاق الفاصلتين مثل قوله متحدثا عن المتكلم والسامع في بيت المتنبي (ذراني. . .): تحف هذا أو ذاك هالة من الإبهام تجعله أشبه بطيف الأحلام (ص 113).

وسادسها : التوازن أي تركيب الفقرتين من كلمات متماثلة ومتناظرة الرتبة في التركيب (11) ومثال ذلك قوله (ص33) :

وأصبحنا في النهاية لا نعرف أيهما أثر في الآخر.

العاشق	ألهم	الشاعر	معناه
أم الشاعر	ألهم	العاشق	مغناه

أو قوله (ص 41)

جمـّل	نفسه	فقبّحوه
ودقّق	جسمه	فضخّموه

وسابعها : «المقابلة وهي التي لا يكون الترديد والموازنة عنصرين أساسين في بناء الايقاع إلا إذا اقترنا بها(12) وهذه الظاهرة مطردة في نص بكار رأينا بعض نماذجها في الركنين السابقين ونضيف إليها ما يلي:

فإلى	أشباح	المجلس	الحركات
وإلى	نواطق	الشـعـر	النبرات (ص47)

الذي من وهم على من نظم والذي من معنى على الذي من مغنى (ص40).

وثامنها: «تطويع التركيب النحوي لمجاراة وخدمة التركيب الإيقاعي» (13). والحقيقة أن هذه الظاهرة ليست مطردة اطّراد الظواهر الأخرى، ولكنها حاضرة على كل حال ومن نماذجها قوله (ص64) :

فهي (القصيدة) على وجهها الآخر كما قلنا خطاب، ويزدوج في الأداب خطابا في خطاب، حاملا ومحمولا الذي من بشار إلينا والذي، بطلا، يتبادله في المجلس والقينة (ص64) حيث قدم الحال (بطلا) والمفعول فيه (في المجلس) ليتسنى له تحقيق السجعة بين الفاصلتين: «إلينا» و«القينة» وبالتالي تحقيق الإيقاع.

ولنفس الهدف يقدم مفعول ابتداء الغاية الذي منه (من البدء) في النموذج التالي(ص47):

وذلك مـا كـانـت من البـدء تودّ

وإن أظهـرت له الضدّ(ص47)

تلك في إجمال، أهم ضواهر الإيقاع من حيث هو مشغل إنشاء في نص بكار. فما المسوغات التي حملت الأستاذ على تجشيم نفسه مشقة الإيفاء بوظيفة إبداعية (إنشائية) في النص همّه الأول والأخير دراسة أدبية نقدية؟

المسوغات في الواقع كثيرة أهمها:

- إيمان الأستاذ بكار بعدم الفصل بين النقد والإبداع، بين العلم والفن، تلك هي حاله كما عرفناه في مراحل التعليم العالي الثلاث ومن خلال ما قرأنا له حول الشابي شاعرا أو السهيلي رساما أو الهمذاني صاحب مقامات. فالمعرفة تصبح أكثر طلاوة وأوغل في الإغراء كلما قدمت في إيهاب جميل وأسلوب أدبي صقيل.

- الإستجابة لهاجس الإبداع والالتذاذ بجمال الصورة وإيقاع التركيب، فهو المفتون بضروب الفنون شعرا ونثرا، سينما ورسما يشخص مقوماتها ويستنبط دلالاتها فلا غرابة أن تحتفل اللغة على يديه بذاتها.

جاء في معرض حديثه عن الأسطورة في قصيدة بشار هذا الكلام:

اتقدت له شمسا فاضطرم لها جسما فتمددت إليه لهيبا فتبدد إليها هبابا والعبير بينهما سعير، نار تسعى إلى نار بادلها الأحوال مثلا بمثل: ضاعت فضاع بدرا بعطر (ص58).

- الإفصاح عما في الذاكرة من وشم تركته أمهات النصوص. فإذا قرأته وهو يستنبط وجها من وجوه الدلالة في بيت المتنبي فيقول:

اثنان لا يتفقان هذا الأنا وذانك الخلان ينكران ما يؤثر ويكره ما يستحبان قرارا مع الجماعة في حمى البنيان (ص114).

إذا قرأت هذا الكلام تحضرك في حين سورة الرحمان... فبأيّ آلاء ربكما تكذبان؟

وإذا قرأت وصفه لقافية قصيدة [وذات دل] إذ يقول **فهي** ممددة الصوت **بألف الردف خيشومية الحرف** مفتوحة الحذو، طالعتك في حين مقاطع من المقامة البغدادية: زن لأبي زيد من اللوزينج رطلتين... **وليكن** ليلي العمر يومي النشر **رقيق القشر كثيف الحشو.**

الخاتمة: لا يغادر القارئ نص بكار إلاّ وفي سمعه تتردد أصداء قول أبي هلال العسكري:

لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج. وبكار شيخ من شيوخ بلاغة العصر، أدرك بالذوق والعلم أن النص الأدبي لاسيما الشعر لغة داخل اللغة وأن مهمة القارئ الدراس أن يعيد إنتاج النص بتوليده من ذاته كأنّه ابن ساعته، وأن إعادة الانتاج تلك ينبغي **أن تكون طرفة من الأدب ومعنى من معاني الإنسانية.** لذلك كان نصه إبداعا على الإبداع **يرهف الحس ويهذب النفس يربي العقل ويزيل الغشاوة عن عيون المتقولين فيجعل التراث عيونا حية والهوية بناء حركيا.**

الهوامش والإحالات

1) صدرت طبعته الأولى عن دار الجنوب للنشر 2000 وسنكتفي لاحقا عند الإحالة على هذا الكتاب بذكر رقم الصفحة بين قوسين.

2) وهو البيت الثاني من قصيدة له مشهورة طالعها:

ملومكما يجلّ عن الملام   ووقع فعاله فوق الكلام

انظر ديوانه... شرح البرقوقي المجلد الثاني ج 4 ص 272 وما بعدها دار الكتاب العربي بيروت لبنان.

3) الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحليل وتحديد) نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد اللهّ. تونس. وهذه الترجمة منقحة ومزيدة للأصل الفرنسي الذي ظهر عن نفس الدار سنة 1981 تحت عنوان :

Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe

4) م س ص 181.

5) قالوا له : ياابن الزانية أتقول هذا... وأنت كأنك فيل عرضك أكثر من طولك؟!

6) محمود المسعدي م س ص 181.

7) م س ص 182.

8) م س ص 183.

9) نبّه ابن الأثير (توفي سنة 637هـ) منذ القديم إلى هذه الحالات حين قال: السجع قد ينقسم إلى ثلاثة أقسام: الأولى أن يكون الفصلان متساويين [...] وهو أشرف السّجع منزلة للاعتدال الذي فيه، والقسم الثاني أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول طولاً لا يخرج به عن الاعتدال خروجا كثيرا فإنه يقبح عند ذلك ويعد عيبا [...] والقسم الثالث أن يكون الفصل الآخر أقصر من الأول وهو عندي عيب فاحش وسبب ذلك أن السجع استوفى أمده من الفصل الأول بحكم طوله ثم يجئ الفصل الثاني قصيرا عن الأول فيكون كالشيء المبتور، فيبقى الإنسان عند سامعه كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيعثر دونها (المثل السائر ص 235،234،233).

10) محمود المسعدي م س ص 183 ـ 184.

11) م س ص 184.

12) م س ص 185.

<u>ملاحظة :</u> هذا الركن وفق الشرح الذي قدمه المسعدي لا يضيف جديدا إلى ما جاء في الركن السابق لأنه يلح على مبدإ تناظر الرتبة في التركيب يقول فلو غيرت السجعة المذكورة آنفا بأن قلت : [وإن نسيتموه فهو ذاكركم وهو زائركم وإن كرهتموه] لانعدمَ الإيقاع لأن نفس الألفاظ التي كانت في الصيغة الإيقاعية الأولى [وإن نسيتموه فهو ذاكركم وإن كرهتموه فهو زائركم] ولو تكررت كلها في الفقرة الثانية بأوز انها على ماهي ولكنها لم تأت متقابلة في الترتيب (ص 185 والتأكيد من عندنا).

13) المسعدي م،، س ص 185.

نجيب محفوظ

(11 / 12 / 1911 ـ 30 / 8 / 2006)

سيرة مثاليّة في الحياة والأدب

أحمد الحمروني

أحبّ العمل والنّاس والحياة وأخيرا الموت :

كلمات قليلة عبّر بها في نهاية العمر عن فلسفته في الحياة. قالها مرّة واحدة وكرّرتها القنوات التلفزيّة مرارا. قال: «لقد أقمت حياتي على الحبّ.. حبّ العمل وحبّ النّاس وحبّ الحياة، وأخيرا حبّ الموت».

لقد أحبّ العمل فنظّم أوقاته لكي لا يضيع أيّامه وليعدل بين الواجب والهواية، بين ساعات للإنتاج يحرّر فيها حوالي عشر صفحات وبين ساعات للتّرفيه يجالس فيها أصحابه ويستمع لأغاني «كوكب الشرق». فللوظيفة كامل الصبّاح وللكتابة وقت معيّن، وللمقهى وقت آخر معلوم البداية والنّهاية بالدقّيقة. نظام بلغ به حدّ إعداد جذاذات لحوالي ستّين شخصيّة من الثّلاثيّة العظيمة. بذلك النّظام الصّارم علّمنا تثمين الوقت واستثمار العمر، وأعطى قيمة للعمل الذي بدوره يعطي قيمة للحياة. وبذلك النّظام الذي عوّد نفسه عليه تمكّن من إثراء المكتبة الأدبيّة والمكتبة السّينمائيّة الغزيرة.

ولقد أحبّ النّاس فأحبّوه.. يلتقي بهم في الشّارع وفي المقهى، يستمدّ من حياتهم وأفراحهم وأحزانهم ومعاناتهم وآمالهم وأحلامهم مواضيع رواياته وأقاصيصه، ويكتب لهم مدوّنا بالفنّ من خلالهم حياة شريحة هامّة من المجتمع المصري، الطّبقة الوسطى في قلب القاهرة العتيقة حيث نشأ في حيّ الجماليّة ثمّ في حيّ العبّاسية. كان متواضعا في تواصله معهم، مقدّرا فيهم سعيهم للعمل وحبّهم للحياة مهما كانت العوائق والظّروف.

وكان حبّه للحياة من حبّه للنّاس وللمكان الذي اختلط فيه بهم حبّا متجليّا في مختلف أعماله التي وإن رسم فيها شخصيّات متعدّدة ومتنوّعة إلى حدّ التّقابل والصّراع فقد صوّر من خلالها الحياة اليوميّة بكلّ ما تأثّرت به من أحداث وأمكنة وأزمنة في نسيج محكم البناء والحبكة بين الشّخصيّة والحدث والإطار.

وأخيرا أحبّ الموت حبّ المتهيّئ له لأنّ حبّ الموت هو الوجه الثّاني لحبّ الحياة، ولأنّ من أحبّ الموت كان أعظم من الحياة.. ولكلّ بداية نهاية. أحبّ الموت ليحيا حياة الخلود بتراثه الإنساني الذي استحقّ به عديد الجوائز والأوسمة، وأعظمها جائزة نوبل للآداب لسنة 1988 التي شرّف بها مصر والعرب والثقافة العربيّة والتي تشرّفت به إذ كان بلا ـ مبالغة ـ أعظم منها ومن بعض من تحصلّوا عليها.

من المحليّة الى العالميّة:

كتب عن الحارة التي عاش فيها ولم يغادرها، وعنون بأسماء أنهجها وأزقّتها أشهر رواياته وخاصة منها الواقعيّة. وكان قد بدأ الكتابة عن تاريخ مصر الفرعونيّة ليصل بها إلى مصر الحديثة. نشر 35 رواية و15 مجموعة قصصيّة طوال 70 سنة من الإنتاج، من 1936 إلى 2006. كتب عن أولئك الناس، المناضلين في الحياة، الذين أحبّهم وأحبّ من خلالهم الحياة. ومن خلالهم طرح الأفكار الإنسانيّة وأبرز القيم الأصيلة التي تتصارع الشّخصيّات بينها وبين القيم المتدهورة التي اقتحمت الحارة بسبب الاستعمار الأنقليزي أو بأيّ سبب آخر مأتاه الخارج.

ولم يكن في حاجة إلى أبطال من ورق أو أبطال من خيال أو أبطال أجانب لطرح تلك الأفكار وإبراز تلك القيم... ففي أبناء بلده، بل في (زقاق المدق) وفي (خان الخليلي) وفي (قصر الشّوق) وفي (بين القصرين) وفي (السّكّريّة) وفي غيرها من الأماكن النّابضة بالحياة نماذج بشريّة قادرة من خلال رصد دقيق لسلوكها في السّرّ والعلن، في الجدّ والهزل، أن تكشف عن أعمق ما في الإنسان. تلك عتبة العالميّة، حقّقتها القصّة والرّواية، ثمّ جاءت السّينما لتحقيق مزيد الانتشار والشّهرة. من قرأ الرّواية تشوّق لرؤية الشّريط، ومن شاهد الشريط انطلق بحثا عن الرّواية للقراءة والمقارنة، بل للمتعة مرّتين من خلال فنّين مختلفين ولكن متكاملين.

ثمّ جاءت الترجمة إلى عديد اللّغات (28 لغة) ليكتشف العالم هذا الرّوائي الفذّ، المتمكّن من فنّه والمتطوّر في أسلوبه إلى حدّ اعتباره سجلاّ لمراحل تطوّر الرّواية في العالم وفي الأدب العربي الحديث. ولئن تأثّر بالكثير ممّا قرأ - إذ كانت المطالعة هوايته - فإنّه استطاع أن يهضم مختلف الاتّجاهات والأساليب والتّقنيّات السّرديّة الأجنبيّة ويصهرها مع ما توفّر في تجارب أبناء جيله من كبار الكتّاب من العقّاد إلى طه حسين إلى سلامة موسى إلى توفيق الحكيم، لينحت أسلوبه الخاصّ المتميّز عن شارل ديكنز وعن إيميل زولا وعن غيرهما من مشاهير الكتّاب وخاصّة روّاد الواقعيّة... وكان لتكوينه الفلسفي واطّلاعه على علم النّفس - وهو المجاز في الفلسفة سنة 1934 - أثر كبير في هذه العمليّة المعقّدة.. ومن خلالها عبّر بطرق غير مباشرة في الغالب ومن خلال الشّخصيّات عن أفكاره وآرائه في السّياسة والمجتمع والحياة عموما، فإذا هو الأديب المفكّر، والروائي النّاقد بذكاء والرّاغب في خدمة وطنه بإخلاص بعد الثّورة العُرابيّة (1919) وقبل الثورة الاشتراكيّة (23/7/1952) وبعدها، ثمّ قبل النّكسة (6/6/1967) وبعدها، هدفه الأسمى تنمية مواطن القوّة في الإنسان المصري والعربي ومقاومة الممارسات الدّنيئة للأثرياء الجدد الذين تنكّروا لمبادئ الثّورة حتّى تسبّبوا في الهزيمة والنّكسة بعد أن أضرّوا بالبورجوازية الصّغيرة.

هذا كلّه لم يقله مباشرة كما يستسهله رجل الخطابة في السلطة وفي الإعلام والصّحافة، بل رسمه تدريجيّا عبر مسالك الفنّ.

الوصف الدّقيق الهادف:

ما يشدّ القارئ إلى قصصه أنّه يقرأ كمن يتابع شريطا مصورّا بمنتهى الدقّة. فقد رسم الشّخصيّات خارجيّا ونفسيّا ووصف المكان بمكوّناته، فإذا الشّخصيّة أمامك واضحة الصّورة بهيأتها وتفاصيل وجهها وملامح تعبيرها وطريقة مشيتها... ولعلّ هذا الوصف الدّقيق الهادف إلى تأهيل الشّخصيّة للدّور الذي ستقوم به فيما يلي من القصّة وللموقف الذي ستتبنّاه في الأثناء هو الذي رشّح أعماله وخاصّة منها الواقعيّة - إلى جانب التّاريخيّة والذّهنيّة - لتتحوّل إلى السّينما مع أشهر مخرجي هذا الفنّ أمثال صلاح أبو سيف وتوفيق صالح وحسن الامام، وبفضل كاتب السّيناريو المعروف ممدوح اللّيثي الذي قال ما قاله نور الشريف من أنّ صورة الشخصيّة

وإطارها في روايات محفوظ يسهلان عمل كاتب السّيناريو والمخرج والممثّل.

ولعلّ الفضل في ذلك يعود إلى القدرة التي اكتسبها بالدّربة على كتابة السّيناريوهات والحوارات لروايات غيره كشريطي (عنتر وعبلة) و(النّاصر صلاح الدّين)... إلى أن أصبح يكتب القصّة السّينمائيّة المعدّة خصيّصا للسّينما.

وكان بإمكانه أن يتولّى بنفسه إعداد السيناريو لرواياته، غير أنّه فضّل أن يقف عند حدود كتابتها الأدبيّة، وأن يترك معالجتها كسيناريو وإخراج لغيره بكلّ حريّة التّصرّف، مؤمنا بأنّها عندئذ تصبح عملا إبداعياً آخر، لا حرج في أن يختلف ـ من حيث الإطار، لا من حيث الرّوح ـ عن الأصل المطبوع، لتمكين المخرج من حقّه المشروع في التّعبير عن رؤيته الخاصّة ولتوفير حريّة الاختيار للمتلقّي بين العمل الرّوائي وبين شكله السينمائي الجديد، مقدرّا حريّة الاختلاف وشرعيّة التّصرّف نظرا إلى اختلاف الفنيّن.

ولاشكّ أنّ هذا الموقف المتفهّم لعمل المخرج شجّع الكثيرين على استغلال أعماله خلافا لكتّاب آخرين أصرّوا على تقييد المخرجين بتفاصيل رواياتهم فخسروا السّينما وآلاف المشاهدين وآفاقا من الانتشار والرّواج والشّهرة.

شاهد صدق وعدل :

يقرأ رواياته الشّيوعي فيجد وجهة نظره واضحة مقنعة. ويقرؤها اللّيبيرالي فيجد رؤيته جليّة مدعومة. ويقرؤها المؤمن، ويقرؤها الملحد، فيجد كلّ منهما صورته فيها صادقة. ذلك أنّه عدل بين الجميع وأرضاهم دون تحيّز لأنّه بالدّراسة والمطالعة كوّن ثقافة عامّة واكتسب إلماما شاملا لشتّى المذاهب والاتّجاهات بما فيها من نقاط القوّة ونقاط الضّعف، ولأنّه كان يؤمن بحريّة التّفكير والتّعبير ويقاوم الاستبداد بالرّأي والتّطرّف كما كان يؤمن بالحوار والتسامح وينبذ العنف والانغلاق حتّى كاد يكون ضحيّة اعتداء بغيض.

وكان يعطي كلّ شخصيّة حقّها. فإذا القارئ يتجاوب مع هذه ومع تلك على تباينهما، ويتعاطف مع من جرفهنّ التيّار مقدرًا الظّروف، وقد خلق الإنسان ضعيفا. فهذه حميدة المتجاوزة لتقاليد الزّقاق، وهذه أمينة الخاضعة لسلطة سي السيّد (أحمد عبد الجواد)، كلتاهما على طرفي نقيض، ولكنّ محفوظ لا يجعل القارئ ينقم على الأولى ولا يدفعه إلى احتقار الثّانية لأنّ المجتمع المتكامل يقتضي أن يحتضن هذه وتلك، وفيه رجل ذو صورتين، واحدة للبيت أمام الزّوجة والأولاد في منتهى الانضباط والنّفوذ، والأخرى للحانة في حلقة الأصحاب و«العوالم» في قمّة الانبساط والأريحيّة إلى حدّ الاستهتار... ذلك هو الواقع بكلّ أمانة وتلك هي الشّخصيّات المعبّرة عنه بمختلف ظروفها وقناعتها، المواجهة لمصيرها دون أن يتسلّط عليها الكاتب فيطمسها بتغليب آرائه عليها. فأيّها تحمل نظرته؟ أهو أحمد عاكف أو رشدي عاكف؟ وهما أخوان من بيئة واحدة فرّقت بينهما الثقافة. كلاهما يساهم في حمل تلك النّظرة من حيث اختلافه عن الآخر. ولكنّ المهمّ بالنّسبة إلى الكاتب أن ينقل صورة الواقع المصري المتحوّل من مرحلة القوّة والأمل إلى نقيضها، وبالعكس، إلى القارئ نقلا شاملا وأمينا. وللقارئ أن يتماهى مع هذه الشّخصيّة أو مع صورتها المعاكسة بسبب ثقافته هو أيضا. وبالتالي فإنّ نجيب محفوظ لم يظلم أحدا، لم يظلم الاشتراكي ولم يظلم الرأسمالي، ولم يظلم المثقّف ولم يظلم الأمّيّ... لم يظلم المرأة ولم يظلم الرّجل...

لذلك أقبل الجميع على رواياته وعلى الأفلام المستخرجة منها، وأقبلوا جميعا على جنازته التي كانت في بدايتها شعبيّة ـ كما أوصى ـ انطلاقا من جامع سيّدنا الحسين وفاء للنّاس وللمكان المحتفظ على الدّوام بالقداسة والأصالة والبساطة،، حيث كان يمشي مسلّما

على بائع الجرائد وصاحب المقهى والمعلّم نُونُو المكتوب على دكانه شعار ناطق «ملعون أبو الدنيا»! كانوا جميعا يحترمونه ويفتخرون به لأنّه سجل حياته،، وهم صغار الموظّفين والتّجار والحرفيّون والعمّال والباعة الجوّالون والحمّالون ونساء الحيّ والحرافيش، وهم المعذّبون في الأرض والمهمّشون في المجتمع،، والحقّ أنّهم هم الذين يمثّلون شعب مصر.

قطب.. أمّة.. وهرم :

ساهم إلى حدّ كبير في تطويع اللغة العربيّة لفنّ الرّواية الحديث في السّرد والحوار، وقرّبها بمستواها الفصيح من عامّة القرّاء، ورغّبهم في المطالعة وبالتّالي في الثّقافة. . ثمّ حبّبهم في السّينما من خلال أعماله بوضوح الصّورة وثراء الشّخصيّة وعمق النّقد وروح الدّعابة والفكاهة تسلية وتشويقا. . بل من خلال جملة منقوشة، ملغومة، مثيرة، يعرفون بها أنّ القصّة أو الفيلم له.

لذلك التفّ حول أعماله المكتوبة والمرئيّة أشهر المبدعين وأقدرهم على التمثيل والإخراج. . كان قلب جيل كامل ومحفّزا لمواهب الإبداع في الأدب والنّقد والنّشر والتّعليم والصّحافة والإعلام والسّينما. . يذكره الطّالب والقارئ والمتفرّج والمشتغل في أيّ مجال من المجالات المذكورة. . وبذكره يذكرون جمال الغيطاني وأحمد عبد المعطي حجازي، ويذكرون يحيى شاهين وشكري سرحان وفريد شوقي ويوسف وهبي وعمر الشّريف ومحمود مرسي ونور الشريف وصلاح السّعدني وعزّت العلايلي وأحمد مظهر وكمال الشنّاوي وشادية وأمينة رزق ومعالي زايد. . . وأشهر النّجوم. . ويذكرون معه أعلام الأدب والفكر والفنّ من جيله ومن الجيل السّابق ومن الجيل اللاّحق المتأثّر به بشكل أو بآخر، بدرجة أو بدرجات. . وبذكره يذكرون أيضا قادة مصر وزعماء الثورة ورجال السياسة والأحزاب. . .

إنّه باختصار أمّة كاملة في شخص واحد أو جمع بصيغة المفرد. . وخلاصة مصر الحديثة. ثمّة من اعتبره الهرم الرّابع واقترح أن يشاد له متحف أو مركز دراسات على شكل هرم. . وأهل مصر لا تعوزهم الفطنة لاقتراح وإنجاز ما يليق بمقام الابن البارّ تخليدا واعتزازا. . فما أعظمه كاتبا عالميا وإنسانا متواضعا. . رحل إلى رحمة الله مع الخالدين.

إشكالية الحداثة وما بعد الحداثة في النقد الأدبي المعاصر

محمد خرماش

يعتقد الكثير ممن يتحدثّون عن الحداثة أنّها لا تمثّل نظرية واضحة من بين النظريات الفلسفية أو الاجتماعية أو السياسية؛ وإنّما هي توجّه أو منطق حياتي يؤمن بالتغير والتغيُّر المستمرين، فهي إذن تقليد في التجديد كما يقول «هارولد روزنبرك HAROLD ROSENBERG»ومن ثمّ لا يستقيم تعريف الحداثة تعريفا تاما ونهائيا، وإنما يمكن تتبع مفهومها أو مفاهيمها من خلال السلوكات والمواقف والمبادرات التجديدية القائمة في مجال الفكر والسياسة والعلوم والاقتصاد والاجتماع والإدارة وما إلى ذلك، وهذا ما يدفع إلى القول بأنّ الحداثة نمط حضاري مغاير ومعارض للنمط التقليدي في كثير من الجوانب والمجالات إن لم نقل في معظمها أو في جميعها. فهي دعوة مستمرة إلى البحث عن الجديد وإلى تكريس الذاتية والفردانية وتحفيز التنافس وتأسيس ما يسمى بجمالية القطيعة أو جمالية الإبداع الفردي المطبوع بطابع الطلائعية في الفكر والثقافة والفنون وغيرها، ولذلك فالسمة الكبرى لمعنى الحداثة تكمن في قيمة المتغيّرات المتتالية التي تجعل منها معادلا قويا لكل ما هو قار أو عرفي أو نهائي، ولو أنها غير خاضعة للتحليل والتدقيق، وليس هناك قانون مقنن يضبط مجرياتها، وإنما هناك ملامح وأمارات تربطها بالتغيّرات الحاصلة في الأنظمة المختلفة، وفي العلاقات العامة والخاصة؛ ومع ذلك فالرؤية الحداثية ليست محسوبة على النزوات الطارئة أو الشطحات الوقتية أو المؤقتة كما يظنّ البعض؛ و إنّما هي أسلوب في العيش متولد عن الأزمات التاريخية والبنائية التي عرفها الإنسان الحديث والتي جعلته يخوض غمار التجريب في كلّ شيء وفي هروب دائم إلى الأمام. ومن ثمّ فالحداثة محتفية بالتاريخ كمحفل أساس يجنّبها غشاوة الغموض والأسطورية، وبمقولة الزمن المتدرّج الذي فرضته تقنوقراطية الإنتاج والتسيير والذي يفرغ الماضي في الحاضر من أجل المستقبل.

إنّ التوسّع الاقتصادي والعلمي وتقوية وسائل التسيير والإنتاج وضبطها وترشيدها قد جعل مفهوم الحداثة مقترنا كذلك بالإنتاجية والفعالية والمردودية القصوى، وهو القاسم المشترك بين الدول أو الأمم الحديثة والحداثة الذي يؤسس لنُقلات نوعية لدى الأفراد والجماعات والمجتمعات تحملها من وضعيات الكدح والشظف والمعاناة إلى وضعيات الاستهلاك والترفيه ولو بشيء غير قليل من الإكراهات المتعددة والمتنوّعة، فقد تكون صدمة الحداثة عنيفة مثلا بالنسبة

للمجتمعات التقليدية المحافظة، أو بالنسبة للمستعمرات التي قاومت التغيير من أجل الدفاع عن الهوية والمحافظة على الشخصية العريقة، فكانت المفارقة القاسية والعجيبة بين التطلّع إلى التحرّر والتقدّم والتطوّر واكتساب المعارف التي تكسب القوّة والازدهار، وبين الخوف مما يرافقها من قطيعة مع الماضي ومع المقومات التراثية السندية، فنشأت ديناميكية واسعة للازدواج والمقاربة، ديناميكية استجلاب الإيديولوجيات وآليات التغيير المقبولة مع الإبقاء على شعرة معاوية مع القديم ومع التراث.

ولذلك فقد اتخذ مفهوم الحداثة وعبر تطوّراته المختلفة نغمة تقدمية تحررية بورجوازية ليبرالية مافتئت تطبعه كإيديولوجية أو كنمط حضاري تجديدي متواصل؛ كما أنّ النمو الديموغرافي وتيسير وسائل الإعلام والاتصال قد كرّس القناعات الحداثية التي تعتمد التغيير والتجديد في كلّ شيء وبأسرع مما يظنّ لكنها تفرز قلقا شاسعا وتعبئة متواصلة وفردانية متوترة وتأزما متزايدا، بالنظر إلى ما تعيشه الإنسانية أو ما كانت تعيشه منذ ظهور المصطلح Modernité (حوالي 1850) على يد كل من تيوفيل كوتييه (Théophile Gautier) وشارل بودلير (Charles Baudelaire). بيد أن الحداثة القائمة على فكرة التجاوز والتعالي على جميع القيم قد أصبحت تشكل ثورة فاشلة كما يقول «لوفيفر» (Le Fevbre)؛ إذ أنّها قلبت العالم رأسا على عقب، ولما تعده إلى نصابه، عملت على تحطيم القيم ولم تجد لها بديلا فأصبح التشكيك والرفض والتعالي من الشعارات المتداولة، وبعد أن كانت محرّكا للتطوّر والتقدّم والفعالية أصبحت نوعا من التجريد الشامل الذي يتقلص إلى الشكلانية والمظهرية وثقافة اليوم بيوم، ولم يفضل منها إلاّ الرحلة الدائمة في الزمان، والمآل إلى التغيير من أجل التغيير! فكان الحديث عما بعد الحداثة!

مظاهر الحداثة في النقد الأدبي:

- الخطاب النقدي خطاب إبداعي.
- تغيير مفهوم الأدب.
- جدلية النقد والأدب.

إنّ المرتكز الأساس في منطق الحداثة كما رأينا هو التغيير ومعاداة الثابت والقار والنهائي، والجري وراء المتوقع واللامتوقع، وقد شملت هذه العدوى جميع القطاعات بما فيها الفنون والآداب والنقد الأدبي الذي أصبح يجدد أسئلته ويعيد النظر في مفاهيمه بدءا بمفهوم النقد ذاته الذي أصبح يبحث عن نفسه باستمرار ويقيّم وظيفته بالنسبة للإبداع والثقافة وغيرهما، فانطبع بطابع التجريد الذي يهتمّ بما ينتجه الناقد أو المنظر أكثر مما يهتمّ بالنص الأدبي موضوع الدرس والنقد أو بالمعرفة الأدبية على وجه التحقيق.

إنّ النقاد الحداثيين يعنون بالأثر الذي يحدثونه هم أنفسهم أكثر مما يعنون بالأثر الأدبي نفسه، وكأنّهم يستعرضون معارفهم وأفكارهم قبل استعراض مهارة النص الأدبي، ولعلّ مردّ ذلك إلى أن النقد الأدبي يمثل مطية سهلة ومناسبة للإعلان عن الانتماءات والقناعات الخاصة التي ظاهرها أدبي أو فني وباطنها إيديولوجي أو مذهبي مثل الماركسية أو الفرويدية والأنثوية والبنيوية والتفكيكية وما إلى ذلك. وهذا التيهان أو الروغان في المنظورات النقدية هو الظاهرة الحداثية التي جعلت من العملية النقدية عملية بحث ومغامرة أكثر منها عملية تقصّ ومسايرة، وقد يكون ذلك ما جعل باحثا رصينا مثل جيرالد غراف (Gerard Graff) يتحدث في مقالته اللاذعة «الخوف والارتجاف في ييل» عما تقوم به مجموعة متنفذة من النقاد من مباهاة واستعراضات دراماتيكية.

ولعلّ التيار الذي يتلاءم مع منطق الحداثة في النقد الأدبي ويتشبث به النقاد الحداثيون كل من موقعه أو من وجهة نظره هو التأويلية أو الهيرمينوطيقية

(Hermenotique) التي تفتح الباب على مصراعيه للقراءات والاجتهادات وتناسب ما يسمى بالميتا ـ نص أو الأدب على الأدب بحسب المدى الذي يصل إليه الفهم والتأمل والتفسير الجمالي للأثر الفني. وقد تقترب هذه التأويلية من النص أو تبتعد بحسب قناعة المؤول ورؤيته وتجربته في القراءة، ولكنها تعطيه فرصة كبيرة للتحليل والاستنطاق وإعادة التركيب، وفي ذلك ما فيه من إمكانيات البحث عن النصوص الغائبة وعن المسكوت عنه أو اللامفكر فيه، والمشاركة في تحيين النص وتحقيق إنتاجيته وإبداعيته عبر مسارات وطروحات ربما لم تكن تخطر لمبدعه على البال؛ ومن ثمّ التعدّدية والانفتاح على المتوقع والمستحدث والجديد. وقد وجدت التأويلية مرتعا خصبا لها في النصوص الأدبية التي لا يشدّد أحد المحاسبة في استخلاص دلالتها النهائية أو في الوصول إلى معنى واضح وقار من خلالها لأنّها قد تكتفي بعملية الاندلال (La signifiance) التي تغرق القارئ الباحث أو المحلل في موجات من المعاني أو الإحالات المتداخلة والمتفاعلة التي تصبح محاولة القبض فيها على مرجعيّة قارة أو أصلية أو نهائية كمحاولة القبض على الماء رغم أنه مادة موجودة وغنية بالعناصر الحية والحيوية! ولضيق الوقت نكتفي بالإشارة في هذا الصدد إلى نظريتي ناقدين حداثيين كبيرين هما: «ميخائيل ريفاتير» و«رولان بارث»:

يعتقد «ريفاتير» أن صدمة القراءة أو الدعوة إلى التأويل تبدأ مع المشاكسة الأولى والتحدّي الأسلوبي الذي يواجه به النص قارئه أو ناقده، وسيكون الفشل حليف القراءة ما لم يكن القارئ حصيفا ومستبصرا أي قادرا على الدخول في اللعبة النصية والمشاركة فيها، وبالتالي على الانغماس في عملية التدليل. ذلك أن المسلّمة البديهية في نظره بالنسبة للنصوص الأدبية، هي أنّها دائما تقول شيئا وتعني شيئا آخر. وأن تمثيل الأدب المزعوم للواقع أو محاكاته ما هو إلاّ الخلفية التي تسمح بتقدير البعد الإيحائي لدلالته أو لعملية اندلاله التي تتمّ من خلال ثلاثة إجراءات أسلوبية بنائية هي التّحويل المقترن بانسياب علامة من معنى إلى معنى آخر كما في حال المجازات والاستعارات، والانزياح المقترن بالغموض أو التشويش في التراكيب اللغوية، والإبداع الذي يكون فيه الفضاء النصّي هو المنظم الجديد لعناصر لغوية وتعبيرية قد لا تكون لها أية دلالة في سياقات مغايرة.

وعليه فإنّ مبحث الظاهرة الأدبية عنده ليس كامنا في المؤلّف أو الكاتب كما اعتقد النقّاد طويلا، ولا في المؤلّف أو في النص معزولا، وإنّما في الجدلية القائمة بين القارئ وما يقرأه أو بين النصّ وما يتولّد عنه أو ما تولّده منه القراءة. وبما أن العلاقة بين الكلمات وما تحيل عليه ليست علاقة فيزيائية أو مباشرة (وإنّما هي اصطلاحية فقط) فإن التصورّ الذي يقوم في الذهن نتيجة لذلك هو نوع من الوهم المرجعي الذي يتشبّث به الناس حتى يمكنهم استعمال لغتهم وكأنّها الواقع ذاته. وهكذا يعوّض الوهم المرجعي ما هو حقيقي وواقعي، وتعوّض التمثيلية في الأدب ما يُعتقد أنه واقعي، فتتدخل التجربة الوهمية لدى القارئ أو الناقد من أجل أن تجعل المرجعية كامنة أو كائنة في النّص؛ والحال أنها في القارئ ذاته أي في مُعتقداته اللغوية وفي تجربته مع واقعها، والمترتّب عن ذلك أن تكون مهمة التحليل هي بيان الإواليات النصية المتحكمة في تكوين دلالاته، وهنا تنطرح مسألة الاندلال أو التدليل (Signifiance) في الأدب؛ ذلك أنّ الكلمات في اللغة العادية تبدو مرتبطة عموديا، وكلا على حدة، بالشيء الذي تحيل عليه، في حين أنها في الأدب تتجمّع وتتضافر من أجل تكوين وحدة دلالية واحدة هي النص كلّه، وبتأثير بعضها على البعض تتدمّر المعاني المعجمية الخاصة بكل منها، لكي تكتسب إشعاعا جديدا في فلك النظام النّصّي أو الفضاء النصّي الذي يستغرقها، وتكون تلك إحدى الإكراهات التي ترغم

القارئ في عملية تأويلية متفاوتة، على أن يبحث في الإطار الجديد عن معنى جديد أو مرجعية جديدة للنصّ. وهذا المعنى الجديد أو المرجعية الجديدة هو ناتج ما يسميه «ريفاتير» بعملية التدليل أو الاندلال (Signifiance) (1). وهذه الديناميكية التأويلية تجعل العملية النقدية عملية إبداعية وانتاجية كذلك، وتفتح الأفق القرائي لمزيد من الاستكشاف والفعالية كما يتغيّر المنظور الحداثي. ومن المعروف لدى متتبّعي الحركات الفكرية أن معركة قوية قد نشبت في فرنسا إبّان الستينيات بين الحداثيين وخصومهم، فمسّت النقد الأدبي كذلك، حيث كتب الجامعي «ريمون بيكار» كتابه المشهور: «نقد جديد أم خدعة جديدة»، فردّ عليه «رولان بارث» - من ضمن من ردّ عليه - بكتاب «نقد وحقيقة» (فبراير 1966)، حيث خصّص القسم الأول لمناقشة مبادئ النقد القديم وخصّص القسم الثاني لعرض وجهات نظره في أسس النقد الجديد، منطلقا من قناعة مفادها أنّه «لا يمكن الحديث عن الأدب بغير الحديث عن اللغة، ولا يمكن الحديث عن اللغة بغير معرفة البحوث التي جرت في مجال علم اللغة وفي مجال التحليل النفسي، وبغير التكامل مع فلسفة كلية للإنسان».

ونظرا للتغيير الهائل الذي طرأ على مفهوم الأدب منذ قرابة القرن، فقد تحولّ الأدباء أنفسهم إلى نقاد، والنقاد إلى كتّاب وأصبحوا جميعا يواجهون شيئا واحدا هو اللغة، اللغة الرمز أو طبيعة الرمز اللغوية. إن العمل الأدبي يتضمّن في نظره «معنى جمعا» أو معنى متعددا، وهذا التعددّ لا ينشأ من قصور أو تقصير الأجيال في فهمه، وإنّما ينشأ عن قابليته للانفتاح، وعن بنياته الخاصّة، وهنا تكمن رمزيته التي لا تتغيّر، وإنّما الذي يتغيّر هو وعي النّاس بها وإدراكهم لها، ولذلك فالعمل الأدبي يكتسب خلوده ليس بالمعنى الواحد الذي يفرضه على جميع النّاس، وإنّما بالمعاني المتعددة التي قد يوحي بها للإنسان الواحد... ولذلك ينبغي التمييز - في نظر بارث أيضا - بين الدلالة التي تنتمي إلى المنتج أو إلى الملفوظ التواصلي، وبين «التدليل» الذي ينتمي إلى الإنتاجية أو التلفظ الترميزي، والذي ينساق فيه الكاتب وراء اللغة التي تملكه، فلا ينحصر في تكوين المعنى التمثيلي أو التواصلي، وإنّما يضع الذات كاتبة أو قارئة في النصّ اللانهائي أو الذي لا ينتهي. وعليه فإنّ التجربة النقدية هي تجربة مع الكتابة الإيحائية ومع «العناصر السيميولوجية» من أجل الدخول ضمن التشفيرات الأدبية، وهو ما يسميه بالسنن التأويلي. ومن ثمّ لا يمكن للناقد أن يصل في النص الأدبي إلى معنى إلا مستعينا بنموذج تطبيقي تحليلي مثل النموذج اللساني أو النوذج السميولوجي، ومن ثمّ فهو يميز بين عمليات ثلاث في البحث عن معنى أو معان للنص الأدبي: علم الأدب - النقد الأدبي - القراءة أو المقاربة.

يحاول علم الأدب أن يعالج كافة المعاني التي تغطيها الكتابة، وذلك بمساءلة العمل والمؤلف اللذين يصبحان بداية تحليل تتمثل قمته في اللغة.

أما النقد فيسعى إلى إنتاج معنى واحد من تلك المعاني قد يكون معنى بيوغرافيا أو وجوديا أو تاريخيا، وبما أنّه مكتوب فهو يواجه إشكالية اللغة كذلك، إنّه يخلق لغة ثانية تسبح فوق لغة العمل الأدبي الأولى ويضيف لغته إلى لغة النص الذي سيعلن عن نفسه من خلالها. ولذلك يقاس الخطاب النقدي بدقته وصحته أي ببحث الرمز عن رمز، وبحث اللغة عن لغة تحترم حرفية العمل في نهاية الأمر. وهناك نقد آخر صامت أو مباشر لا يحتاج إلى لغة أو لا نسمع لغته على الأقل وهو «القراءة» التي هي منح العمل الأدبي معنى معيّنا غير مكتوب أو غير منطوق، ولا تحتاج إلى الوسيط الذي هو اللغة كما في النقد، ولذلك وجب التمييز بينهما. فلا يمكن أن يحلّ الناقد محلّ القارئ أبدا، وحتى عندما نقول إنّ الناقد قارئ يكتب فمعنى ذلك أن القارئ يواجه الوسيط الذي يخشى بأسه وهو الكتابة. فبينما نجهل كيف يتحدث القارئ مع العمل، يضطرّ الناقد إلى

التحدث بلهجة معيّنة، وإلى التفكير بصوت مرتفع، كما أنّ الانتقال من القراءة إلى النقد هو انتقال من الرغبة في العمل الأدبي إلى رغبة الناقد في لغته الخاصة(2). ورغم ما قد يجده البعض من تمحّل في هذه الأفكار فإنّها اعتبرت من الجدة بحيث تتماشى مع متغيرات الثقافة بعامة، دالة على حيوية متجددة وسعي حثيث إلى حقيقة الكتابة وكتابة الحقيقة، فما النقد ـ في نظر الرجل ـ إلاّ لحظة من لحظات ذلك التاريخ الذي ندخل فيه ويقودنا إلى الوحدة، إلى حقيقة الكتابة. . .

ومن الجدير بالذكر أن «رولان بارث» قد انضمّ إلى جماعة الحداثيين المتطرفين جماعة (Tel quel) التي أصدرت سنة 1968 مدوّنتها المشهورة «نظرية الجماعة» (Théorie d'ensemble) التي تنتقد تكريس قدسية النصّ وفرادته، وتقترح في مقابل ذلك منهجية للتحليل تتعامل مع النصّ باعتباره شبكة واسعة من العناصر والمكوّنات المتفاعلة، وأنّه البؤرة التي تتقاطع عندها مجموعة من النّصوص أو الأنظمة المتزامنة معه أو السابقة عليه؛ وبذلك أقحمت النقد في إشكالية التناص التي أسالت حبرا كثيرا.

وقد كان من الطبيعي أن تتجاوب كل هذه المفاهيم التي تمتح من تأويلية حديثة وحداثية مع «جمالية التلقي» التي تهتم بعملية القراءة أيضا وتبحث إواليّاتها التي تجعل من القارئ ومن كل قارئ شريكا معتمدا في تحقيق إنتاجية النصّ ووريثا شرعيا يتشكّل النصّ في فهمه ووعيه فتغدو القراءة عملية استكشاف وتحاور وتعارف وتحريك للإنتاجية والإبداع من خلال التفاعل التوليدي بين إمكانيات النص وقدرات القارئ ومعارفه (3).

ما بعد الحداثة والحداثة المتجددة:

وإذن فقد يجوز القول بعد هذه اللمحات الوجيزة في إشكالية الحداثة النقدية، بأن التفكير الحداثي قد ترك بصماته واضحة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة وخاصة فيما يتعلق باستبعاد الوثوقية المطلقة في التعامل مع النصوص الأدبية، وفي محاولة الدخول ضمن استراتيجيتها التكوينية، ولابد من الإقرار بما حققته الحداثة النقدية من منجزات في المقاربات الأدبية وفي إغناء الرصيد المعرفي وتقوية الفاعلية النقدية والمنهجية، رغم اعتراضات المعترضين الذين يتذمّرون مما في هذه الحداثة من تنطّع وجحود وتعال وادعاء وعدم استقرار، الأمر الذي جعل مفاهيمها على أهميتها أشبه ما تكون بخضراء الدمن التي سرعان ما تينع وتخضرّ وسرعان ما تذبل وتنكمش، فتعالت الانتقادات وسرى الحديث عن الاستنزاف الحداثي وعما بعد الحداثية وعن الرجوع الى التاريخانية وإلى القاعدة الموسّعة للروافد الثقافية والمشارب الفكرية والرؤى النقدية، وخاصة بعد تبلور مفاهيم جديدة في الحرية والديمقراطية وحقوق الأفراد والجماعات، ولذلك أصبحنا نسمع عن النقد الثقافي والنقد السياسي والنقد الإنساني وما إلى ذلك. . .

خلاصات وتعقيب :

والمعتقد أن الذي ينبغي تبيّنه حسب سيرورة الفكر الحداثي هو أن الحداثة ليس لها بعد، لأنّها في تجدّد مستمرّ وفي بحث مستمرّ عن المُغاير والبديل والمجهول، وهو ما يجعلها مستجيبة لحقيقة وجود الإنسان المبدع ودأبه في معرفة ما لا يعرف. والمعتقد كذلك أنّ الآلة الثقافية لا يمكنها أن تتحرك إلا إلى الأمام، وأن وضعيّة اليوم يستحيل أن تعود إلى ما كانت عليه بالأمس لأن العناصر الطارئة تدخل في صميم التركيبة الجديدة وتذوب في لحمتها، وتلك سنّة التطوّر التي لا رادّ لها.

ومن الأجدى للفكر الأدبي بعامة والفكر العربي بخاصة أن يتعامل مع معطيات الحداثة وما بعد الحداثة بقناعة الاستفادة والحوار والتكامل والإصغاء، لأن في ذلك قوّة دفع ممكنة ومفيدة، ينبغي اغتنامها، وقد

يجوز لنا القول من منطلق تجربتنا المتواضعة في وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، ومن منطلق اشتغالنا في البحث والدرس بالمناهج المعاصرة، نظريات وتطبيقات، بأن الدارس المتسلح بمنظومات مفهومية ومعرفية مدققة ومضبوطة يكون عمله أقوى وأنجع وأعمق من الذي يلوّح بالكلام تلويحا ويكتفي بالمضاربات الاصطلاحية وأخيرا يقنع من غنيمة التحليل بالإياب. . .

وأخيرا وليس آخرا، وحتى يتسق أسلوب حياتنا في جميع مظاهره، لابدّ أن يواكب قطاع النقد الأدبي فكرا ومعرفة وممارسة جميع القطاعات الانتاجية الأخرى التي فهمت وفهم القيّمون عليها أن لا مناص من علمنتهـا وعقلنتها وترشيـدهـا، وأن استعـانتها بالمستجـدات العلميـة في مجـالهـا يقوي عطاءاتها وإنتاجيتها ويقتصد لها في الوقت والجهد والمال ويفتح أفقها على التقدّم في التسيير والتدبير. وإذا كان لابدّ مما ليس منه بدّ، وقد انخرطت جميع الدول والأمم في المنافسات الصناعية والاقتصادية والعلمية وغيرها، فقد أصبحنا ملزمين بخوضها وعلى جميع الجبهات بما فيها النقد الأدبي، ولكي نتجاوز غيرنا لابد أن نعرف ما عنده أولا، لأنّ الحكم على الشيء فرع من تصوّره كما يقول المناطقة.

الهوامش والإحالات

(1) Michael Riffaterre: L'illusion référentielle - in Littérature et réalité. Ed. du Seuil 1982 - P.P.: 91-118.

(2) Roland Barthes: Critique et vérité, Seuil 1966.

(3) انظر محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية التأويل، مجلة علامات، العدد: 10 / 1998، ص: 53 وما بعدها.

الأسلوب المفهوم والحدود

قراءة تاريخيّـة لمفهوم غربي

زهيّـة مرابط

توطئة:

يقوم المستوى التنظيري لأي علم على تحديد مصطلحات المجال الذي ينتمي إليه، ذلك أنّ مفاتيح العلوم بقسميها القديمة والحديثة تنشد الموضوعية وترسي قواعد علمية عمودها الأساس حدود ومفاهيم مصطلحاتها، يتوسلها الباحث و الدارس على السواء وتشقّ طريقها إلى التداول والاستعمال أداة علمية لدى أهل الاختصاص. ويتأتى لها ذلك جرّاء ما يطبعها من مصداقية هي لها انعكاس. من هنا كانت قراءتنا لمصطلح الأسلوب عربية تستكشف بعض مفاهيمه عند الغربيين. بيد أنّ وفرة التعريفات الواردة في المصادر العربية أملت على البحث ضرورة الاكتفاء ببعضها. ()

1 - الأسلوب معنى لغويا:

الأسلوب لغة في المعاجم العربية:

يفيد السَّلَبُ ما يضعه الإنسان من لباس. وأمّا السّليب فشجر أخذت أغصانه وورقه. يجمع اسم المفعول (السليب، المسلوب) على فُعُل (سُلُبُ). ويسمى السير الخفيف والسريع (سَلْباً). ويقال للسطر من النخيل ولكل طريق ممتد (أسلوب). والاستلاب مصدر على وزن الافتعال يفيد الاختلاس وتسمى الناقة سالبا أو سلوبا إذا ماَت ولدها. وأَخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه (1).

إنّ استقراء المادة الثلاثية في بعض المعجمات يبرز كثرة استعمال وشيوع الصيغة الفعلية (سلب). كما يغلب على ملفوظها المحتوى الحسّي (2) ومنه ورد قوله تعالى: ' ' يا أيها الذين آمنوا ضُرِب مثل فاستمعوا له إنّ الذين تدعون من دون الله لن يخلقوا ذبابا ولو اجتمعوا له وإنّ يَسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه ضعُفُ الطالب والمطلوب. ' ' (الحج، 73).

ولئن كان الأمر كذلك مع الفعل (سلب) ومشتقاته فإن الاسم منه (أسلوب) تمتزج فيه المعاني المحسوسة بالمعاني المجرّدة.

يفيد الأسلوب لغة النظام والقواعد العامة، كما يدلّ على الخصائص الفردية عند الحديث عن أسلوب كاتب أو الميل إلى سماع أسلوب موسيقي خاص. وربما وُسِم الأثاث المنزلي بأسلوب كلاسيكي فأضفى عليه طابعا متميزا. وكان لهذين الاتجاهين أثر في توظيف مصطلح الأسلوب حيث أدانت الدراسات النقدية الكلاسيكية المعيارية بسبب سعيها لإيجاد مبادئ عامة

تمثل طبقة من طبقات الأسلوب. واعتمدت المدارس الوصفية الحديثة الأسلوب باعتباره خصائص فردية.

أفاد الأسلوب معنى الأداة التي يكتب بها على ألواح شمعية معينة ثم دلّ على وظيفة تلك الأداة وهي الكتابة. وامتدح في وقت لاحق كلّ كاتب تميزّه الكتابة. ثمّ أفادت اللفظة طريقة التعبير التي تميزّ كاتبا معينا.

وربما تطلبت الوصول إلى حدّ الإجادة اختلاف الكاتب عن غيره وتميزّه عنه. من هنا ترادفت الاختلافات والأساليب. وانبثق عن تطور هذه الفكرة مفهوم يحدد الأسلوب بالطريقة الفردية في إنجاز أمر ما. وأمام التأليف بين المفهومين الأسلوب طريقة فردية، والأسلوب طريقة جيّدة استخلص مفهوم ثالث يجعل المصطلح ينسحب على "الملامح الموجودة في التأليف والتي تنتمي إلى الشكل و التعبير وليس إلى جوهر الفكر أو الموضوع المعبّر عنه" (3).

2 - الأسلوب عند الغربيين :

2 ـ 1 ـ الأسلوب في البلاغة اليونانية والرومانية :

أ - ذكر أرسطو(4) "Aristote" في المقولة الثالثة من كتابه شروطا يلتزم بها الأديب هي وسائل الإقناع، والأسلوب أو اللغة المستعملة و ترتيب أجزاء القول. وقام الأسلوب على الصحة والدقة والوضوح. وكان أداة يتوسلها المتكلم، وارتبطت هذه الأداة بفنون الخطابة والشعر والمنطق وتجاوزت السلامة النحوية لتلائم الموضوع.

ب ـ ورد في دولاب فرجيل "Vergile" الشاعر الروماني- تقسيم ثلاثي للأسلوب حيث استقر علماء البلاغة في العصور الوسطى على ثلاثة أنواع تتناسب والطبقات الاجتماعية لتلك الفترة. وتجسدّ هذه الأنواع نماذج للشاعر الروماني (فرجيل) هذا الأخير كتب ديوانا عن حياة الفلاحين سمّاه قصائد ريفية(Buccolique)؛ و تمثل الأسلوب البسيط. أما ديوانه الأخلاقي فيحث من خلاله الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية (Géorgique) وهو نموذج للأسلوب المتوسط. و أما الإنياذة (L'Eneide) فتعدّ نموذجا للأسلوب السامي.

تُكوّن عجلة "فرجيل" سبع دوائر متحدة المركز. وتنقسم إلى ثلاثة قطاعات، كل قطاع يمثل أسلوبا مناسبا لطبقة اجتماعية ما بأسماء الشخصيات والحيوانات و الأدوات المميزة وأنواع النبات الخاصة. واعتبرت العجلة مفتاحا لاختيار الكلمات والعبارات المناسبة.

من هنا يتمّ تقسيم الأساليب وفق التقسيم الاجتماعي للناس. وأثبت "فرجيل" ذلك من خلال دواوينه الثلاثة التي صنفها نماذج لطبقات الأسلوب. وراعى اليونانيون هذا التقسيم الطبقي و أصبح عيبا بلاغيا أن يخالف اللفظ الحقل الدلالي (5).

2 ـ 2 ـ بحث الأسلوب في البلاغة الأوروبية :

أ - مرحلة إحياء البلاغة اليونانية :

بقيت التصورات والمفاهيم التي أرساها قدماء اليونان والرومان منتشرة، حيث أحيا الأوروبيون البلاغة اليونانية القديمة، وشرحوا فكرة الخلق الأدبي الجيّد وما يناسبه من أساليب. وأوضح الشاعر الإنجليزي "درايدن" "Dryden" ذلك في حديثه عن الصياغة الشعرية قائلا: "إنّ السعادة الأولى لخيال الشاعر ابتكاره للفكرة الملائمة واكتشافه لها. والسعادة الثانية التخيلّ وإفراغ هذه الفكرة في قالب، الثالثة الإلقاء أو فن تزيين هذه الفكرة أو إلباسها كلمات صحيحة دالّـة مناسبة (6).

يُتبين من قوله أن صياغة الشعر تمر بمراحل ثلاثة تبدأ بفكرة ملائمة يكشفها خيال الشاعر تليها مرحلة تخيلّ وإفراغ لها داخل قالب، وأما المرحلة الأخيرة فهي الإلقاء يتم فيها اختيار كلمات دالة تنقل الفكرة. وصنفوا الأساليب وفق نظام طبقي قال "بيير غيرو" "Pierre Guiraud" : "لقد تمّ تصنيف الأساليب في لغتنا بنفس طريقة ترتيب الرعايا

في مملكتنا فقد يكون هناك تعبيران ملائمان لنفس الشيء لكنهما يختلفان في المرتبة والذوق الرفيع هو الذي يستطيع أن يمضي في هذا الطريق مدركا مراتب الأسلوب" (7).

ونظر أصحاب المذهب الكلاسي إلى النماذج الأدبية في التراثين اليوناني واللاتيني على أنها نماذج مثلى فألزموا الأديب بالصدور عنها و العودة إلى تاريخ هذين الشعبين للنهل منه والسير على منوال الأدباء والشعراء الذين ترعرعوا في ظل هذا التاريخ، وأسهموا في كثير من الأحيان في صنعه. وكان كل خروج على القواعد التي سنّها المذهب الكلاسي - وفقا لهذا التوجه - يعدّ خروجا عن المعايير الأدبية والجمالية الكفيلة بإضفاء صفة الأدبية على النص. وهكذا أخذ مصطلح الأسلوب عند الكلاسيكيين دلالة التزيين والحلية التي تضاف إلى العمل الأدبي فتحسنّه.

بيد أن حرفية القواعد المعيارية لها سلبياتها حين ألزم بها كل من الكاتب والأديب إذ تؤدي في الغالب إلى ضرب من الجمود و تتحول معها قواعد الأسلوب إلى قوالب جاهزة هي أقرب إلى الأشكال المعيارية منها إلى وسيلة وأداة فنية للتعبير.

مع ظهور معارف جديدة، رغب الأسلوب البلاغي عن الاهتمام بتقنيات الإقناع قصد التأثير في المستمعين وغدت فنيّة الأسلوب وزخرفته غاية الكتاب والمبدعين.

وأسهمت الأنواع الأدبية في توسيع المضامين والمخالفة في الأساليب والأشكال، ولم يعد المضمون السياسي والقضائي المضمون الأوحد.

هكذا تُجوّزت معيارية الأسلوب التي أملت لوقت طويل ضرورة الاهتمام بمكونّات الخطاب المنطوق وأدائه حفظا وارتجالا. وقد أصبحت التقنيات الجديدة تتداول شعار الأسلوب هو الرجل(8).

وجاء ردّ فعل رافض لطبقية الأسلوب ولبعض قواعده المعيارية على يد "بوفون"(Buffon) في كتابه مقال في الأسلوب: "إنّ المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة وقد تنتقل من شخص لآخر ويكتبها من هم أدنى منهم فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل و لا يتغير "(9).

حاول "بوفون" أن يبتعد بالأسلوب عن مفهوم القوالب الجاهزة إذ تستعار عادة من المبدعين و لا يكون المقلدون على علم بقيمها الجمالية فلا هم أصحابها ومنتجوها ولا هم مبدعون يحقّ لهم توظيفها توظيفا حسنا.

كان نشوء المدرسة الرومانسية سببا رئيسا في تغير النظرة إلى الشكل والمضمون إذ ذهبت هذه المدرسة إلى أن الأسلوب نشاط إنساني يبطل صفة المعيارية القديمة. وأخذ الأدباء ينظرون إلى الأسلوب بوصفه جزءاً لا يتجزأ من طبيعة المؤلف نفسه وهو معنى القول المنسوب إلى بوفون: "الأسلوب هو الإنسان نفسه." وحاول "كلوريدج" أن يقدم تصورا سليما اعتمده الاتجاه الرومانسي قال: " إذا كنّا نبحث عن تعريف القصيدة الحقة فإنّي أقول بأنّها ينبغي أن تكون عملا تتآزر أجزاؤه ويفسر أحدها الآخر وينسجم كلّ منها ويتساند، وقال أيضا: ليس باستطاعتك أن تحصل على لذة حقيقية دائمة في أي عمل من الأعمال دون أن يكون منبثقا من طبيعة هذا العمل بكليّته" (10).

وفي القرن 19م تأثرا بنظرية "داروين" في التطور وسعيا إلى علمنة الأدب اعتقد كثير من الدارسين أنّ قوانين الأدب التي تحكم تطوره، يمكن استخراجها بالبحث في الماضي السحيق عن أصول الشعر وبالبحث في الملاحم القديمة، وتبنيها حيث يصبح بالإمكان وضع تاريخ أدبي بدون أسماء. وهذا الموقف في اعتقادنا امتداد لرأي الكلاسيين نفسه بحيث يتطلب كلّ ذلك الوقوف على النماذج القديمة من أجل وضع هذه القوانين لتتحكم في تطور الأدب ونستطيع من خلالها أن نتنبأ بمستقبل الأدب بعيدا عمّن يضيع الأديب أي

المبدع(الشاعر والكاتب) الذي هو في الواقع يضفي صفة التميز على النص الأدبي ويطبع أسلوبه ويحدّد أصالته ويمكّنه من الاستمرار أي مغالبة طوفان الزمن لأنّ النص الأدبي إبداع يجب أن يتوفر على أدوات وعناصر كثيرة، ومن أهمها تكوين المبدع الثقافي الذي يحدد انتماءه والمنابع التي نهل منها والأساليب اللغوية التي تشبّع بها ومن ثمّ يطبع هذا التكوين عمله الأدبي الذي يتُناول بالدراسة.

ب - مرحلة التأسيس المنهجي(الأسلوب في الدراسات الحديثة):

أجرى علماء اللغة مقارنة بين اللغة والأسلوب أفضت إلى ما يلي:

أما اللغة فنظام نحوي موحد في فترة معينة وخاصة بمجموعة لسانية. وأما الأسلوب فعلامة لشخصية المتكلم في الخطاب المنطوق به أو المكتوب. وقد خُصَّ الأسلوب بمجموعة من السمات المميزة. وعلى الرغم من أنّ مفهومه لم يكن محددا في القرن السابع عشر، إلاّ أنه وسم كل عمل أو إنتاج بالتفرد والخصوصية.

يشير "جان ديبوا Jean Dubois" وآخرون إلى الغموض الذي انتاب تعريف الأسلوب في العصور الكلاسيكية. وهو في الحقيقة علامة دالة على تفرد المتكلم في الخطاب وتعدّ هذه العلامة مفهوما أساسيا يستوجب على علم الأسلوب بحثه حتى يصبح مفهوما إجرائيا وينُقَل من مستوى الحدس إلى مستوى المعرفة.

يذكر "جان ديبوا"(11) أن الأسلوب عند الغربيين يسير عموما في اتجاهين اثنين. يتعلق الأول بخصوصية تأدية الموضوع، أي كيفية التعبير عن الموضوع. ويتأسس الثاني على ثنائية المادة والروح وهذه تعكس التقرير والإيحاء (الحقيقة والمجاز).

وأفاد الأسلوب في اللسانيات السوسيرية مظهرا من مظاهر الكلام (Parole)، إذ يتمثل في مجموع الخيارات التي يقوم بها المتكلمون في كل المواقف اللغوية.

وسواء أكان الاختيار واعيا ومقصودا أم كان غير ذلك، فإنّ الأسلوب يكمن في عدول المتكلم باستعماله الخاص عن اللغة(12).

وقد تعمق مفهوم الأسلوب بفضل التحليل الأوسع لوظائف الكلام، ونظرية الإعلام والتطورات التي شهدتها البنيوية. فهناك وظيفة أسلوبية تشدّد على الملامح الدالة في الرسالة، وتبرز التراكيب الخاصة بالوظائف الأخرى. "فاللغة تعبر والأسلوب يبرز" (ريفاتير). وتكوّن المظاهر التي تتحقق فيها هذه الوظيفة بنية خاصة: إنّها الأسلوب. غير أنّ هذه المظاهر ليس لها وجود مستقلّ، لكنّها تتجلى في مقابلة ثنائية، يمثل قطبها الآخر السياق الذي تقطعه بشكل غير متوقع. وقد يصبح السياق نفسه من مظاهر الأسلوب مقابل سياق أكبر. وهذا يعني أنّ النص هو القاعدة المعتمدة في التحليل (مستوى فوق الجملي "Transphrasique")، وأنّ الأسلوب لا يمكن في مقابلة استبدالية (Paradigmatique) أي (ما يمكن أن يقال)، بل في مقابلة تركيبية syntagmatique (علاقة الأثر الأسلوبي مقابل السياق).

ولا يبعدنا هذا النوع الأخير من التحليل عن الرؤية التقليدية التي تؤمن بأنّ الأسلوب لا يقوم سوى بإضافة بعض عناصر التنميق إلى الرسالة دون أن يسهم في إنجازها بشكل فعلي. كما أنّنا لسنا بعيدين عن رؤية شارل بالي وعن التقليد الغربي الذي يعدّ الأسلوب، وهو عدول عن المنطق، عدولا مرضيا يعود إلى ضعف طبيعتنا بيد أنّ هذا العدول أصبح مع اللسانيات السوسورية ذا طابع بنيوي.

بينما تأبى آراء الكتاب حول ممارساتهم الخاصة هذا التصوّر: فالأسلوب - حسب فلوبير - هو الاستمرارية، أمّا ملارميه فيقول: "إنّنا لا نكتب قصيدة بالأفكار". وتحاول التحليلات البنوية المحضة اجتناب هذا العائق، ولكن النحو التوليدي وتطوراته هو الذي يسمح بتجاوز هذه الإشكالية.

إنّ التعرف على نص لـ"فيكتور هيجو" يعني استعمال ملكة شعرية تضاف إلى الملكة اللسانية. فهناك بنيات عميقة وقواعد تحويلية خاصة بكل كاتب: فهي تمثل قواعد نحوية يتعلمها القارئ وربّما لا يستطيع تعلّمها ومن هنا جاء رفض الشعر المعاصر مثلا. فهو نحو خاص أو أسلوب من شأنه توليد الجملة النحوية للغة وكذلك أنصاف الجمل التي لا يستطيع النحو العام إنتاجها.

إنّ النحو التوليدي، بتركيزه على التركيب وطابعه المركزي، وعلى سيرورة الإنتاج، قام بإخراج الأسلوب من المقابلة بين الدلالات الصريحة والدلالات الإيحائية التي سجن فيها. ومن جهة أخرى، فإنّ العمل المنجز حول مفاهيم مثل "الأدبية" و"نص الكاتب" و"القارئ"، أدّى إلى إعادة بناء حقل الإبداع وقراءة الأعمال الأدبية.

إذا كان النص الذي هو ممارسة دالة، وليس بنية مسطحة، بل توليده الخاص، فإنّ الأسلوب خلق للمعنى. ولا تعدّ قراءة النص فكّا سلبيّا لرموزه، بل هي عمل يقوم بصياغة الدال، وإنتاج المدلول. ويمكننا بذلك أن نتجاوز - "في أحادية ماديّة ومطابقة بين الفكر واللغة" - ثنائية الشكل /المعنى، والدلالة الصريحة والدلالة الإيحائية، وكلّ الثنائيات المتفرعة عنها: الفردي / الاجتماعي، والكتابة /القراءة. ولكي تصبح هذه النظرية ذات فاعلية حقيقية، يجب خلق نظرية لتوليد النص ونموذج الفاعل.

ج-تعريف علم الأسلوب:

يتألف مصطلح أسلوبية Stylistique من جذر [أسلوب Style] وله مدلوله، ومن لاحقة (ية). (ique) وتتصف بالبعد الموضوعي و العملي. وتحليل المصطلح إلى جزأيه يفضي إلى عبارة علم الأسلوب .(Science du Style)

وعرض "ديبوا" تعريف "شارل بالي" Charles Bally لعلم الأسلوب "وهو دراسة أحداث التعبير الكلامية المنظمة من وجهة نظر محتواها العاطفي أي التعبير عن أحداث الإحساس بواسطة الكلام وتأثير الأحداث الكلامية في الإحساس"(13) .

يعدّ علم الأسلوب فرعا من اللسانيات، و يتمثل في عملية جرد للبطاقات الأسلوبية التي تتوفر في اللسان (مظاهر الأسلوب بالمعنى السوسيري) ولا يعني ذلك دراسة أسلوب كاتب ما إذ يفيد هذا الأخير استعمالا إراديا وواعيا للقيم الأسلوبية.

يعرّف علم الأسلوب بأنه الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية. وقد حاول "جاكبسون" أن يمدّ أواصر العلاقة بين اللسانيات و الأسلوبية. وردّ على بعض النقاد اعتقادهم الخاطئ بقصور اللسانيات. إذ للوظيفة الشعرية هيمنتها وليس بإمكان اللساني في أثناء البحث أن يكون بمنأى عن الوظيفة الشعرية وليس بإمكان الناقد الأدبي أن يخالف المناهج اللسانية.

وإذا كانت الأسلوبية تنشد الدراسة العلمية للأسلوب، فيجب تعيين مجموعة من المشاكل النظرية.

بداية يبقى الأسلوب موضوع هذا العلم في معظم الأسلوبيات المعاصرة ومستخرجا بشكل تجريبي، ويكون على الأسلوبيين فضل تحديد لمعيار الملاءمة. وقد تكون خصوصية الموضوع وبحثه مبرّرة، لكن يجب أن تكون مؤسسة بشكل علمي.

ويرتبط علم الأسلوب باللسانيات. ويفضي به هذا الارتباط من ناحية ثانية إلى ضرورة إيجاد مناهج خاصة به. كما يبحث علم الأسلوب مفهومي الجمال والذوق لكن هل يجب أن يتخلى عن هذا السؤال القيمي أم لا؟ هل بإمكانه أن يحكم على قيمة نص معيّن؟

تمثل اللسانيات معين العلماء والباحثين قصد تحديد ماهيات الأسلوب فتمدّهم بالقواعد والنظريات الدلالية وذلك بواسطة علم السيمياء، وذهب بعض اللسانيين إلى أن التعبير طاقة مضعفّة في ذاتها لها منحى تصريحي وآخر إيحائي. يستمد الأول إمكاناته الإخبارية من

الدلالة الذاتية المتواجدة في الرصيد اللغوي، و ينهلها الثاني من دلالة السياق التي تحققها اللغة ووجّه اعتماد هذا الأساس روّاد الأسلوبية. وإذا كانت بعض أجزاء من المشكل-المرتبط بتحديد مفهوم علم الأسلوب- تبدو قد وجدت حلا على المستوى النظري، فإنّ التطبيق مازال متعثرا، وبدأت ضبابية جديدة تغطي الحدود بين الأسلوبية والسيميائية والأدب.

ومجمل القول فإن اجتهادات الغربيين في مجال تحديد علم الأسلوب - ومختلف الاتجاهات المرتبطة به على المستويين التنظيري والإجرائي - انتقل إلى العرب المحدثين وحاولوا قراءة هذا التراث الغربي برؤى مختلفة تتمايز بتميز الباحث ومنطلقاته المنهجية والأطر الفلسفية التي يمتح منها. وعليه فإن العنوان الذي وُسمت به هذه الدراسة (الأسلوب المفهوم والحدود/ قراءة تاريخية لمفهوم غربي) حاول أن يحصر بعض الإشكالات المعرفية في تحديد علم الأسلوب خاصة وأن هذا الاتجاه عرف مريدين كثيرين في الساحة العربية سواء كانوا لغويين أم نقادًا أم لسانيين.

الهوامش والإحالات

1) ابن منظور: لسان العرب المحيط، مادة(س،ل ب)، دار لسان العرب، إعداد وتقديم يوسف الخياط، ط،دت.

2) عبد السلام المسدي: المقاييس الأسلوبيه في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، عدد 13/ 1979، كلية الآداب والعلوم والإنسانية، ص137.

3) انظر مادة Style في Princeton Encyclopedia of poetry and poetics, Princeton press Preminger, A, ed,1974.

ضمن كتاب محي الدين محسب: الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي، ص8.

4) أرسطو طاليس: الخطابة، تحقيق وتعليق عبد الرحمان بدوي، دار القلم، لبنان، 1979، ص181.

5) مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط2، 1984، لبنان، مادة أسلوب (Style) ص 34 و 35.

6) عبد العزيز أبو سريع ياسين، علم الأسلوب المعاصر، ص 14.

7) أحمد درويش، الأسلوب و الأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث و مناهجه، ص61.

8) مازن الوعر: الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، ص142.

9) انظر مازن الوعر:الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، ص143.

10) محي الدين محسب: الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي، ص8 و9.

11) Jean Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage,1999,Style, p 446 et 447.

12) انظر المرجع نفسه.

13) Charles Bally: Traité de Stylistique Française,5 ème édition, Genève 1970, p16.





عشرة أيام من المسرح في مهرجان دمشق للفنون المسرحية

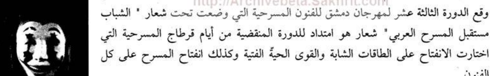
الشباب مستقبل المسرح العربي
حضور كبير للمسرح التونسي
وروح الشباب ترفع التحدّي



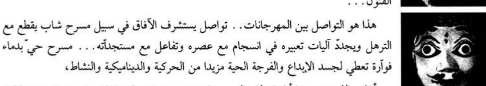




أحمد عامر



على امتداد عشرة أيام من 1 على 10 نوفمبر 2006 عاشت العاصمة السورية دمشق على وقع الدورة الثالثة عشر لمهرجان دمشق للفنون المسرحية التي وضعت تحت شعار " الشباب مستقبل المسرح العربي" شعار هو امتداد للدورة المنقضية من أيام قرطاج المسرحية التي اختارت الانفتاح على الطاقات الشابة والقوى الحيّة الفتية وكذلك انفتاح المسرح على كل الفنون. . .




هذا هو التواصل بين المهرجانات. . تواصل يستشرف الآفاق في سبيل مسرح شاب يقطع مع الترهل ويجدّد آليات تعبيره في انسجام مع عصره وتفاعل مع مستجدّاته. . . مسرح حيّ بدماء فوّارة تعطي لجسد الإبداع والفرجة الحية مزيدا من الحركية والديناميكية والنشاط،

أغلب الذين حضروا أيام قرطاج المسرحية من مسرحيين ونقاد وإعلاميين ومديري مهرجانات








حضروا إلى دمشق وما بدأناه من حوار هنا تواصل هناك حيث لا حديث إلاّ عن المسرح عندنا كيف هو؟ وكيف ينبغي أن يكون؟

عشرة أيام من الفرجة والحديث... عشرة أيام وعشاق المسرح يتجولون بين عديد الفضاءات لمتابعة العروض.. كان البدء للجميع بدار الأوبرا في حفل الافتتاح الذي شهد تكريم عدد كبير من المسرحيين العرب بين كتّاب ومخرجين وممثلين ونقاد أسهموا في التأسيس.. والتأصيل والتجديد...

في حفل الافتتاح أيضا تمّ عرض فيلم وثائقي عن المهرجان منذ دورته الأولى وحتى الدورة الثانية عشر ثمّ كان الموعد مع فرقة "إينانا" التي قدّمت عرضا بعنوان "سندباد" طافت به في أرجاء الوطن العربي في لوحات راقصة حكت فيها الأجساد دون أن تتكلّم وأكدّت من خلال ذلك أن الرقص فرجة حيّة ساحرة يظلّ المسرح بحاجة ماسّة إليها...

هكذا كان البدء في فضاء واحد ثمّ توزعت العروض على عديد الفضاءات الأخرى مثل "قلعة دمشق" و"قصر العظم" و" دار الأسد للثقافة والفنون" ومسرح القباني " و " مسرح الحمراء" و" المسرح الدائري بالمعهد العالي للفنون المسرحية "و" مسرح 8 آذار"و" دار الأوبرا "...

المهرجان اشتمل أيضا على ندوة فكرية ولقاءات وورشات عمل وعروض شارع...

***

جاءت مسرحيات من عدّة بلدان عربية.. من مصر والعراق وتونس ولبنان والسودان والمغرب والأردن وعمّان والجزائر والسعودية والإمارات وليبيا وفلسطين واليمن... وجاء مسرحيون عرب من السويد وإيطاليا وهولاندا.

أسماء عديدة وكبيرة حضرت المهرجان مثل يوسف العاني وعادل القرسُولي وأسامة أنور عكاشة ومحمد إدريس وتوفيق الجبالي ونضال أشقر ورؤوف بن عمر ومحفوظ عبد الرحمان وثريا جبران وسميحة أيّوب وعبيدوباشا ونور الشريف وعزالدين قنون وسوسن دروزة ورجاء بن عمّار ونادر عمران وطارق أبو الفتوح وداني راسل وجورج ابراهيم وتوفيق فياض ومحمد يوسف نجم وقاسم مطرود ورفيق الصبّان وجواد الأسدي وعبد العزيز السريع وعبد الكريم بالرشيد وأسماء عديدة أخرى إضافة إلى قائمة طويلة من المسرحيين السوريين من أمثال أسعد فضةّ ومنى واصف وجهاد سعد وعبد المنعم عمايرية وفائز قزق وأمل عرفة وجهاد الزغبي بصفته فنانا وأيضا بوصفه مدير المسارح ومدير المهرجان وحكيم مرزوقي التونسي المقيم في سوريا وعدد كبير من نجوم الدراما السورية من شباب المسرح كلهم حرصوا على الإلتقاء بالمسرحيين الضيوف.

وككلّ المهرجانات المسرحية وفرّ المهرجان لمبدعي المسرح في الوطن العربي فرصة التلاقي والحوار وتلاقح الأفكار...

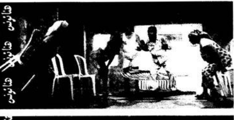
المسرح التونسي: الريّادة والحضور اللافت.

لم يعد خافيا عن أحد المكانة المرموقة التي يتمتع بها المسرح التونسي عربيا بفضل طرحه الحداثي وحرص مبدعيه الدائم على تجديد الآليات التعبيرية والتعويل أساسا على القوى الحيةّ فظهرت تجارب تفردّت بخطابها الفنّي المتجاوز وهي تجارب اعتبرت بمثابة المرجعية التي يستند إليها المسرحيون العرب في مشاريعهم ويرون فيها ترجمة حقيقية لأحلامهم وانتظاراتهم... كل الذين قابلناهم هناك أكدّوا ماذكرنا وهم يعتبرون ما يتمتع به المسرح التونسي من دعم ماديّ لا مشروط من قبل الدولة دافعا قويا ارتقى بالمستوى الفنّي لأنّ المبدع التونسي لا يؤرقه كابوس التمويل سواء تعلقّ الأمر بالإنتاج أو بالتوزيع.

المسرحيون التونسيون لهم حضور كبير في الذاكرة المسرحية العربية... أسماء مثل محمد إدريس وتوفيق الجبالي وعز الدين قنون تلهج بها الألسن هناك يعرفونهم

جيدًا... يعرفون تجاربهم ويعرفون أعمالهم لذلك سجلت العروض التونسية إقبالا فاق كل تصوّر...

كان الحديث عن " هنا تونس " للتياترو قبل عرضها لا ينتهي... الكل يسأل عنها... حتى إذا جاء يوم







عرضها جاءها جمهور غفير جداً ضاق به مسرح الحمراء جمهور بدا متعطشاً جداً لهذا النوع من المسرح السريع النفاذ إلى المتلقي سواء بخطابه أو بطريقة لعب الممثلين وحضورهم الركحي. كنا هناك ولمسنا التفاعل الكبير من قبل الجمهور مع العرض.. تفاعلا ترجم بالمتابعة والتصفيق وعبارات الشكر وكذلك بتواصل الحديث عن العرض فيما بعد...

ومن مسرح الحمراء إلى مسرح القباني بقلب العاصمة السورية الذي احتضن العرض الثاني للتياترو " حالة مدنية " لعاطف بن حسين... ومرةً أخرى يضيق المكان بالوافدين عليه وقد جاؤوا لمزيد اكتشاف المسرح التونسي الذي يمتاز بتنوّع تجاربه..



ورغم الاكتظاظ والتدافع نجح الممثلون في شدّ المتفرجين الذين صفقوا طويلا لما شاهدوا...

العرض الثالث قدّمه المسرح الوطني التونسي وهو بعنوان " ساعة ونصف بعدي أنا " لنضال قيقة...

ولهذا العرض قصةّ هي كما يلي :

– في الخامس من نوفمبر... في السابعة مساء اكتظّ المكان بالوافدين عليه من عشاق المسرح في سوريا وفي مختلف البلاد العربية حيث يحظى المسرح الوطني بسمعة طيبة بفضل ما قدّمه من أعمال هناك وكذلك بفضل مكانة الفنان محمد إدريس في الشرق العربي أين درّس وقدّم العديد من الأعمال...

كان هناك شغف جارف للتعرّف على التجربة التونسية

. . . لذلك امتلأ المكان وكان الواقفون أكثر من الجالسين في مسرح القباني في قلب العاصمة السورية. . .



وقدّمت نضال عرضها بإصرار شديد على التألق وشدّ الجم ـ وتمكنّت من ذلك. . كان معها الممثل توفيق العايب. . نعم توفيق العايب وليس أحمد الحفيان صاحب الدور. . . لقد تغيّب أحمد وتعذّر عليه الحضور في آخر لحظة من إيطاليا بسبب المرض. . .

أبدا لن يسقط العرض. . . يجب أن يقدّم. . . افعلوا كل ما في وسعكم حتى لا يلغى هكذا كانت توجيهات محمد إدريس من تونس قبل أن يحلّ بدمشق وظلّ يتابع المسألة بالهاتف لحظة بلحظة وتحرّكت نضال بروح الشباب. . . تعاملت مع نصّها برؤية ابداعية جديدة. . . كان ينبغي أن تجد الحلّ. . . كلهم قالوا لها نحن معك. . . مسرحيون شبان من تونس جاؤوا مع " التياترو " لتقديم " هنا تونس " و " حالة مدنية " . . . شبان تميزّوا بالسخاء والعطاء وترجموا بحق روح التضامن. . .

في يوم وليلة. . . وربّما أقل تحمّل توفيق العايب مسؤولية صعبة جداً لا يدرك كنهها إلاّ الممثلون الكبار فليس من السهل أن تدخل في شخصية لا تعرفها. . . ومع ذلك غامر. . . غامر بالحضور جسديا على الركح هو يتحرك. . . أمّا الحوار الذي يحدّد حركاته فقد كان يأتيه من الممثل فؤاد ليتيم الذي

كان خارج الركح وكانت نضال على امتداد العرض العين التي تراقب والإشارة الخفية التي تسيّر. . . وكان التقنيون في الإضاءة والصوت والتوضيب القوّة الضاربة التي ساعدت كثيرا الممثلين. . .

الجمهور صفّق طويلا للعرض. . . لم يتفطنوا لما حصل وعندما علموا بالأمر ازداد تقديرهم لنضال ولتوفيق العايب وفؤاد ليتيم ولكلّ العاملين في العرض. . . باركوا جهدهم واجتهادهم وذكاءهم وسخاءهم وتعاونهم مع بعضهم البعض وقالوا بالحرف الواحد " هذا هو الشباب الذي نريد" . . . وقال العارفون بالمسرح لقد ولدت مسرحية جديدة ربما أقرب إلى المنطق الفنيّ من القراءة الأولى فالبطل رجل فاقد للذاكرة. . . والبطلة تستفزّه ليستعيد نطقه وذاكرته. . . لذلك من الطبيعي أن يحضر بجسده وحركاته أمّا الصوت فيأتيه من بعيد. . .

قدّم العرض وعلى عادة الفنانين الحذرين ظلت نضال متوترة رغم تهنئة الجميع لها ولم يهدأ لها بال إلاّ صباح اليوم الموالي عند مناقشة العرض حيث عبّر المتدخلون عن إعجابهم بما شاهدوا فقد قال المسرحي العراقي عزيز خيّون إن الممثلة لها حضور وظلّ وجسد معبّر وإن المكان كان ملائما جداً لهذا الحصار بين الذاتين " وأكد قائلا " ربّ ضارّة نافعة فالعمل أصبحت له دلالات أوسع وحبذاً لو يتم الإبقاء على هذه التقنية.

من جهته قال هشام كفارنه مدير المسرح القومي السوري " هذا عرض حارّ ينفذ بسهولة إلى عقل المتفرج.. الفكرة مبشرة وذكية أما مشهور خيزران وهو مسرحي سوري فقد ذكر أن المتعة قد تحققت عبر الممثل وعبر السينوغرافيا وركز على دخول السينما إلى المسرح وكيف نجحت الممثلة في عزل المشاهد عن جسدها وجعلته يتابع تفاصيل العرض.

ماهر كداش قال إن المسرح خيار صعب وقال إن التمثيل الرائع كسّر حاجز اللغة ونجح في إيصال الرموز.

وتدخّل خشناف زازا وهو ممثل سوري ليشير ان حميمية مسرح القباني ساعدت على نجاح العرض وقال " شكرا لعرض تونس"

وكان علي طه من سوريا آخر المتدخلّين ليقول " إنه عمل تجديدي متكامل وإن إدخال التقنية السينمائية خدم العرض كثيرا" وختم كلامه بتحيّة الممثل على شجاعته.

هكذا كانت آراء المتدخلين من نقاد ومسرحيين... آراء تعكس تفاعلهم مع ما شاهدوا ومع الحلول التي اقترحتها نضال قيقة لتقديم عرضها رغم غياب الممثل وهي التي أشارت في تدخلّها على التركيز على اللغة ودلالاتها وإنها اشتغلت على كتابة مستوحاة من السينما مضيفة أن قوةّ أنه لم يقل شيئا وأن المناطق المظلمة تستدعي النقاش والسؤال وهنا تكمن قيمة العمل...

كذلك تدخل الفنان محمد إدريس متحدثا عن تعامل المسرح مع الطاقات الإبداعية الشابة وفسح المجال لها لتقدمّ مقترحاتها... قال إن " القطيعة " الآن بين الجيلين ضرورية... قطيعة من أجل مسرح شاب طموح يأتي بالجديد وقد تجاوب معه الحاضرون كثيرا وهو يتحدث عن تجربة نضال قيقة عندما قال "لقد سعدت عندما لم تقبل نضال ببعض مقترحاتي وفي ذلك تكريس لاستقلالية اختياراتها"...

كان الحضور التونسي الذي تحقق بدعم من وزارة الثقافة والمحافظة على التراث لافتا للانتباه إذ بالإضافة إلى العروض المذكورة شارك توفيق الجبالي وعزالدين قنون ورؤوف بن عمر ومحمد إدريس في الندوة التي توزعت على ثلاثة محاور هي : المسرح في ظروف العولمة / نحو مسرح عربي جديد /؟ دور الشباب في النهوض بالحركة المسرحية، ندوة حضرها عدد كبير من المسرحيين والنقاد والإعلاميين العرب تناولوا هذه المحاور بالنقاش والتحليل ولعلّ أبرز ما شهدته الندوة الشهادات التي قدمّها عدد من المسرحيين الشبّان حول نضالهم المسرحي من أجل تقديم مقترحاتهم الفنية كما يرونها وكما يبدعونها وبدا جليا أن جيل الشباب المسرحيين في عديد البلدان العربية يجدون صعوبات كبيرة في تنفيذ مشاريعهم الفنية وذلك بسبب انعدام الفضاءات وغياب الدعم.

وإلى جانب الندوة إلتقى توفيق الجبالي بطلبة المعهد العالي للفنّ المسرحي بدمشق وحاوره المسرحيون حول تجربته إلى جانب العديد من اللقاءات الصحفية معه ومع مسرحيينا الشبان من أمثال

توفيق العايب وفؤاد ليتيم وعبد المنعم شويات وعاطف بن حسين ونضال قيقة وشاكرة الرمّاح وسوسن معالج وغيرهم ممن مثلوا بحق فتوة المسرح التونسي وروحه الشابة.

السفير التونسي وأعضاء السفارة أحاطوا الوفد التونسي بفائق العناية والرعاية وتابعوا العروض لحظة بلحظة وقد أقام سعادة السفير حفل غداء على شرف المشاركين بمقرّ إقامته.

***

هكذا إذن احتفى مهرجان دمشق للفنون المسرحية بالمسرح التونسي احتفاء بعكس مكانة مسرحنا إذ باستثناء دمشق البلد المضيف فإن تونس هي البلد الوحيد الذي قدمّ ثلاثة عروض وهو رقم مهم لا فقط على مستوى الكمّ وإنما أيضا على مستوى الكيف.

جائزة أبو القاسم الشابي في دورتها العشرين

لجنة التحكيم تمنحها بالإجماع للشاعرة جميلة الماجري عن ديوانها " ذاكرة الطير "

أحمد عامر

" البنك التونسي " مؤسسة يفترض أن يفترض أن تعنى بالمال والأعمال والمشاريع والإستثمار لمزيد تنمية مواردها وتحقيق مكاسب أكثر... هي فعلا كذلك في نشاطها المعتاد لكنها وبوعي حضاري من رجالاتها اختارت منذ سنة 1986 أن تستثمر في مجال لا يدخل في اهتماماتها ولكنه أكسبها الكثير من التقدير ونعني به مجال الأدب والإبداع الفكري من خلال بعثها جائزة تحمل اسم شاعر تونس والعرب والعالم "أبو القاسم الشابي " جائزة ذات بعد عربي تعكس بحق دعم مؤسسة مالية على امتداد عشرين سنة للإبداع الأدبي ماديا ومعنويا.

ومنذ انطلاقها في دورتها الأولى سنة 1986 ؟ وكما يقول عزالدين المدني رئيسها" نهض لها بالعمل الدؤوب والعزم والمثابرة مثقفون جامعيون ونقاد أدباء نزهاء من ذوي الإطلاع الواسع العريض على آداب العالم العربي وفكر العالم الغربي وقد انضمّوا إلى لجنة تسهر على حظوظ الجائزة حاضرا ومستقبلا... صص" انطلقت الجائزة شعرية ثمّ وسّعت مجالاتها لتشمل الرواية والقصة والمسرح وهي في كل هذه المجالات تسجل مشاركات مكثّفة من كامل أرجاء الوطن العربي لكتّاب مرموقين.

واحتفاء بالدورة العشرين اختارت لجنة الجائزة تخصيصها لفنّ الشعر (دورة 2005)... ولأن الشعر كان وسيبقى ديوان العرب فقد سجلت هذه الدورة مشاركة 142 شاعرا وشاعرة أرسلوا ترشحاتهم من احد عشر بلدا عربيا هي تونس وليبيا والمغرب وسوريا ومصر وفلسطين والأردن والعراق والمملكة العربية السعودية ومملكة البحرين ودولة الكويت وقد احتلت تونس المرتبة الأولى من حيث عدد المشاركات التي بلغت 65 من الترشحات تليها من حيث العدد سوريا ثم المغرب وبإجماع كافة أعضاء اللجنة تمّ إسناد الجائزة في فن الشعر لسنة 2005 إلى الشاعرة جميلة الماجري عن كتابها الشعري الجديد " ذاكرة الطير " الذي اعتبرته لجنة التحكيم أفضل الكتب الشعرية فهو امتداد لمسار الشاعر في التعاطي مع المضامين والصور ومعمار القصيدة إذ يكفي أن تقرأ إحدى قصائده لتدرك

للتوّ أنها لجميلة الماجري التي لها قاموسها الشعري الخاص يعكس ثقافتها وسعة إطّلاعها واشتغالها على ما تكتب... شاعرة تهمّها اللغة عنصر انتماء وعنصر تعبير وبقاء تقول عنها:

هي ما سيبقى
للمدينة
حين نمضي
من صداي
ومن صداك.

ومما يذكر أن كل الدورات التي خصصت للشعر فاز بها شعراء تونسيون هم محي الدين خريف ومحمد الغزّي والمنصف الوهايبي ويوسف رزوقة ومحمد الخالدي وهذه المرة جميلة الماجري التي تعتبر كذلك ثالث امرأة تفوز بالجائزة إذ فازت من قبل الدكتورة هيفاء البيطار من سوريا في القصّة والأستاذة سميحة خريس من الأردن في الرواية.

الشاعرة المتوّجة جميلة الماجري لها حضورها في تونس وخارجها وقد سبق لها أن فازت بجائزة الطّاهر الحداد وهي جائزة سيادة الرئيس زين العابدين بن علي بمناسبة اليوم الوطني للثقافة كما فازت بجائزة الشاعر اللبناني الكبير سعيد عقل وجائزة وزارة الثقافة وجائزة زبيدة بشير (الكريديف) كما تمّ تكريمها في بيروت وفي معهد العالم العربي بباريس وفي اسبانيا ومهرجان جرش بالأردن وفي مهرجان سلطنة عمان...

ولأنها على هذه الدرجة العالية من الحضور والإمتياز ولأنها تحظى بالتقدير والإحترام فقد هبّ عدد كبير جداً من أهل الأدب والثقافة والإعلام إلى النزل الذي احتضن يوم 17 نوفمبر 2006 حفل تسليم الجائزة إلى الشاعرة المحتفى بها... حفل ضخم أشرف عليه السيد فوزي بالكاهية الرئيس المديرالعام للبنك التونسي بمعيّة عدد من إطاراته وأعضاء لجنة الجائزة وأعضاء لجنة التحكيم.

كان الحفل بهيجا في قيمة الجائزة وفي قيمة الشاعرة التي عبّرت عن سعادتها الكبرى بفوزها بالجائزة وارتباط اسمها باسم الشاعر الكبير أبي القاسم الشابي.

مع الجائزة وكلمات التهاني وانتشار الغبطة والسرور في كلّ الأرجاء جاءت باقتا زهور أهديتا إلى جميلة أولاهما قدّمها الشاعر والإعلامي السّاسي جبيل باسم اتحاد الكتّاب التونسيين من شاعرات تونس والثانية قدّمها الشاعر المتميّز عادل معيزي باسم شعراء تونس.

لفتة مؤثرة جداً قابلها الحاضرون بالتصفيق الحار باعتبارها تعكس رباط الحب الذي يجمع شعراء تونس هؤلاء الشعراء الذين قالت عنهم جميلة في قصيدتها "الشعراء"

نحن النخيل... هنا
بهذي الأرض
يا وطني
وماء عيونها
والبحر والزيتون
والأعناب
ذاكره التراب بها
وبدء مدارها
مفتاحها الشرّي
والأبواب

من رصيدنا الحضاري



(لوحة للفنان نجا مهداوي)

إضاءات

على مسار الخط العربي في تونس

تقديم : محمد عادل الخزناجي

إن التأريخ للخط العربي في تونس يكاد لا ينفصل عن تأريخ تطوّر الكتابة العربية ذاتها نظرا للارتباط العضوي بين تحسين شكل الحروف العربية عند الكتابة تيسيرا للقراءة وتمتيعا للقارئ وبين تطوير أشكال هندسة تلك الحروف فنّا وذوقا وإبداعا.. ويتجلّى هذا الارتباط خاصة في كتابة المصحف الشريف عبر العصور.

لقد كان أعظم ما اهتمّ به التونسيون - منذ الفتوحات الإسلامية الأولى لإفريقية - هو العناية بكتاب الله العزيز حفظا وتدوينا ودراسة، والاشتغال بالعلوم النقلية والعقلية تأليفا وشرحا وترجمة وتعليما.

إنّ الميزة الأساسية لفنّ الخط العربي التي بهرت أنظار الناس شرقا وغربا منذ قديم الزمان هي تضمّنه لقيم فنية جمالية ذاتية تتمثّل بالخصوص في مرونته، ورمزيته التجريدية، وقابليته لمختلف الوضعيات التشكيلية المتعدّدة المتجددة، ولمخزونه اللامحدود للطاقات التعبيرية الفنية الذوقية. ولنا في إبداعات بعض الخطّاطين التونسيين شواهد حيّة على تجذّر فنّ الخطّ العربي في بيئته الثقافية الحضارية، وعلى امتلاكه لأسباب التطوّر والحيوية والخلود.

لقد تطوّرت مع تحسّن أنماط الخط العربي المجوّدة الفنونّ المرافقة لفن الخطّ والمكمّلة له فيما عرف اصطلاحا بـ «الخطاطة» أو بـ «صناعة الخطاطة والوراقة» من إعداد الأقلام، وتحضير الأحبار، وتركيب الألوان، وتذهيب وتفضيض، ومستحضرات كيمياوية لتثبيت الكتابة أو محوها، وإعداد محامل الكتابة من أوراق ورقوق ونحوها... وغير ذلك من الصناعات والمهارات التي صنّفت فيها الكتب والقصائد الشعرية وخلّدت آثارها في المخطوطات والنقائش المعمارية وفي النقود والأثاث والأسلحة والمصوغ والستائر والخزائن الخشبية والمفروشات والمراكب.. وكلّ ما يمتّ بصلة إلى التقاليد اليومية الشعبية المرتبطة بالحياة العامة والخاصة للتونسيين.



لوحة خطية تشكيلية. الخط الديواني الجلي هو الأبرز للخطاط طارق عبيد

تتميّز المدرسة التونسية في الخط العربي بخاصيتين اثنتين على الأقل:

أولا: إدخال الخطاط التونسي - إضافات نوعية - بلمسات إبداعية على أشكال وهندسات الحروف العربية الوافدة من الشرق، تتناغم مع لطف مزاجه ورهافة ذوقه وإحساسه الفنّي الجمالي. نذكر على سبيل المثال الخط الذي اشتهر باسم «الكوفي القيرواني» ذا الرونق المميّز الذي لطّف من يبوسة الكوفي التقليدي وصرامته الهندسية، فأصبح الكوفي القيرواني إلى الخطوط الليّنة أقرب وبها ألصق.

ثانيا: تفرد تونس، وبقية الأقطار المغاربية حتى الأندلس، بخطّ خاص لا يمارسه المشرقيون إلاّ فيما ندر وهو المسمّى اصطلاحا بـ «الخطّ المغربي» وهي تسمية عامة لخطوط فرعية عديدة منها «التونسي» و«الأندلسي».

يمكن تلخيص مسيرة الخط العربي في تونس في المحطات الخمس البارزة التالية:

1- الكتابة بالخطوط الوافدة مع العرب الفاتحين (الخط الحجازي والخط الكوفي).
2- الإبداع الخطّي الأوّل في القيروان خلال القرون 3-5 هـ/ 9-11م.
3- الخط التونسي الليّن في عهد الدولة الحفصية (626 هـ 981 هـ/ 1230م- 1574م).
4- الخطوط المشرقية في العهد العثماني (بداية من أواسط القرن 11 هـ/ 17م).
5- العصر الحديث بمختلف مدارسه وأعلامه وأنماطه.

أولاً: الكتابة بالحروف الوافدة مع العرب الفاتحين ومركزها القيروان:

في سنة 50 هـ ـ 670م وجّه الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان عقبة بن نافع بن عبد قيس الفهري إلى إفريقية (تونس) فأسّس بها مدينة القيروان، ولم ينته القرن الأول الهجري حتى تركزت بها جامعة علمية ذائعة الصيت يقصدها العلماء والطلاّب من كلّ الأنحاء. قال عنها المرّاكشي: «وكانت القيروان هذه في قديم الزمان منذ الفتح إلى أن خربتها الأعراب دار العلم بالمغرب، إليها



قطعة نقدية ـ عهد الولاة بإفريقية (ق 2 هـ) ـ خط كوفي

ينسب أكابر علمائه. وإليها كانت رحلة أهله في طلب العلم. إذن فقد عرف أهل إفريقية (تونس) الكتابة بالحروف العربية منذ عصر مبكر، عرفوها في شكلها الابتدائي البسيط على النمطين السائدين وقتئذ وهما «الخط الحجازي» و«الخط الكوفي» اللذان كتُبت بهما المصاحف وأمّهات الكتب الدينية، والمواثيق والعقود والمراسلات



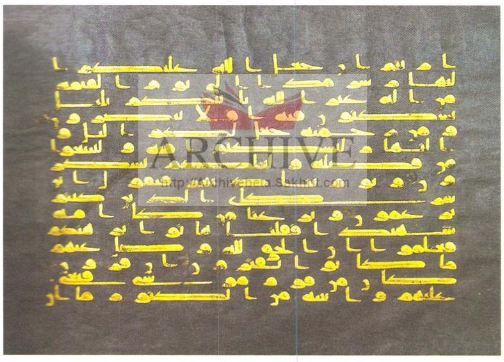
صحن من الخزف المطلي تكرر لفظ «الملك» في كل سطر. العهد الأغلبي ق 3 هـ ـ خط كوفي

صحن من الخزف المطلي ـ العهد الفاطمي ق 4 هـ ـ خط كوفي

والسجلاّت وغيرها . . . ولم يشارف القرن الثاني للهجرة نهايته حتى كانت حركة التدوين والتأليف والنقل والانتساخ في أوج نشاطها مما نتج عنه توسّع دائرة الوراقة والخطاطة وتركيز تقاليد حرفيّة في هذا المجال تتعلّق بإعداد الرقوق والأحبار والأقلام، وبتقنيات محو الكتابة من الرقوق لإعادة الكتابة عليها نظرا لندرتها وغلائها عهدئذ».

ثانيا : الإبداع الخطي الأوّل في القيروان خلال القرن 3 ـ 5 هجرية :

توطّدت أركان الدولة والمجتمع مع استقلال بني الأغلب بإمارة إفريقية (تونس) وعاصمتها القيروان عن السلطة العباسية المركزية ببغداد بداية من سنة 184 هـ ـ 800م واستقرّت أحوال العمران وعمّت الرفاهية المادية عديد القطاعات والمجالات، واستمرّ اهتمام النّاس بالعلوم والآداب والفنون فنشطت الخطاطة باعتبارها «صناعة الحذّاق وفناً قائما بالورّاقين» وخصّصت لها فضاءات ودكاكين داخل النسيج العمراني للمدينة، ومما زاد في نشاطها وفرة انتساخ المصاحف وأمّهات الكتب الدينية



ورقة من المصحف الشريف على الرق الأزرق (ق 4 هـ) كوفي قديم

في أصول المذهب المالكي والمصنّفات العلمية والأدبية ووقفها على الجوامع والمساجد والرباطات مكتوبة بخطوط مؤلّفيها أو بخطوط المنتسخين، يضاف إلى ذلك اهتمام الملوك والأمراء بالمصاحف والكتب وتشييدالمكتبات ـ العمومية والخاصة ـ لأجلها مثل ما قام به الأمير الأغلبي إبراهيم الثاني (ت 289 هـ 902م) مؤسّس بيت الحكمة برقّادة قرب القيروان.

لقد كانت أهمّ ثمرة للنشاط الخطّي ـ عهدئذ ـ متمثلة في ابتكار خطوط لينة مشتقّة من الكوفي اليابس الكلاسيكي وهو الكوفي القيرواني الذي تميّز بـأنـاقة الحروف وحسن هندستهـا والتفنّن في تشكيـلاتهـا ومتمّماتهـا (زخرفة ـ تذهيب ـ تجليد ـ الخ).



ورقة من المصحف الشريف المعروف «بمصحف الحاضنة» العهد الصنهاجي
(ق 5 هـ) خط كوفي قيرواني

ورغم تعدّد نماذج «الخطّ الكوفي القيرواني» المستخرجة من مختلف المخطوطات فإنّ أشهرها مجموعة المصاحف المكتوبة على الرقوق المختلفة الألوان، وخاصةً ذلك المصحف المكتوب بالذهب على الرقّ الأزرق ويعود تاريخه إلى القرن الرابع الهجري ثم المجموعة المحبّسة على جوامع مدينة القيروان بمبادرة من الأمراء ومن سيّدات وأميرات جليلات هنّ على سبيل المثال:

- أمّ ملال أخت الأمير الصنهاجي أبي مناد باديس بن منصور [376هـ - 406 هـ / 986م - 1060م] حبّست مصحفها على جامع القيروان.

- أم العلو أخت الأمير الصنهاجي المعزّ بن باديس [406هـ - 453هـ / 1016م - 1063م] حبست مصحفها على مسجد أبي عبد المطلب بالقيروان. وكان بخط القاضي عبد الرحمان بن محمد بن هاشم.

- الحاضنة فاطمة، حاضنة الأمير أبي مناد باديس بن منصور، السابق الذكر، أصلها من سبايا الروم وأسلمت عظم شأنها بين الأمراء والأميرات (ت: 420 هـ / 1030م) حبست مصحفها الذي أشرفت عليه «درّة الكاتبة» على جامع القيروان، وكان بخط علي بن أحمد الورّاق «واشتهر بمصحف الحاضنة».

إنّ لمصحف الحاضنة ميزتين اثنتين على الأقلّ خلدتاه في التاريخ: أولاهما شكلية وتتمثّل في حجم صفحاته غير المعتاد في أبعاده (46 صم طولا x 32 صم عرضا) وكذلك حجم حروفه إذ حوت كلّ صفحة خمسة أسطر فقط لعدد محدود من الكلمات (دون الآية الواحدة في كثير من الأحيان مما رفع العدد الجملي لصفحاته إلى ألف ومائتي صفحة).

ثانيهما: ميزة فنية خالصة إذ هندس الخطاط علي الوراق



شاهدة قبر في شكل دائري.
متحف سيدي أبي القاسم الجليزي بتونس العهد الحفصي (ق 8 هـ) خط محلي مغربي متمشرق.



قطعة نقدية من العهد الحفصي (ق 7 هـ) خط مغربي

الحروف العربية في مختلف أوضاعها من الكلمة ـ أولية ووسطية ومنفردة ونهائية على هيأة خاصة غاية في الأناقة والرونق والجمال جعلته يتفرّد بها عن سائر الخطاطين في عصره وفي جميع العصور الموالية. ومازال خطّه حتى اليوم مصدر إلهام للفنانين في مجال الخط العربي. «إنّ قرآن الحاضنة المؤرّخ في سنة 410 هـ الموافق 1020 م مثال لما يمكن أن تكون عليه القيمة الإبداعية العليا... «كما جاء على لسان» الأستاذ محمد قيقة.

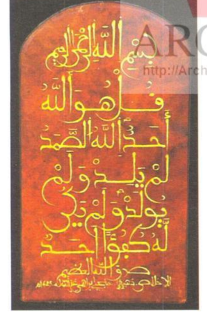
وبناء على ذلك يجوز القول بأن تجربة «الوراق» الإبداعية هي تجربة ذوقية خالصة في مجال الخط العربي، تستمدّ مفرداتها الأساسية من المخزون اللامحدود لطاقات الإبداع الفني للخطّ العربي، بل هي تجربة تجد حسن القبول اليوم في مجالات الفنون الجميلة الحديثة، التشكيلية منها بالخصوص.

جاء في وثيقة تحبيس مصحف الحاضنة المذيلة له العبارة التالية: «بسم الله الرحمان الرحيم. كتب هذا المصحف وشكله ورسمه وذهبه وجلده على بن أحمد الوراق للحاضنة الجليلة فاطمة حفظها الله على يدي درّة الكاتبة سلمها اللّه فرحم اللّـه من قرأ فيه ودعا لهما بالرحمة والمغفرة والنجاة من عذاب النار آمين ربّ العالمين وصلّى الله على النبي محمّـد وعلـى آله وسلّم تسليما وتاريخ التحبيس شهر رمضان من سنة 410 هـ.



قطعة نقدية من العهد الحسيني (أواخر ق 12 هـ)

خط محلي مشرقي متمغرب



لوحة خطية بالخط المغربي التونسي للخطاط منجي ابراهمي

ثالثا: الخط التونسي اللين في عهد الدولة الحفصية (626هـ - 981هـ / 1230م - 1574م) :

بعد فترة الازدهار التي شهدها الخط العربي بالقيروان إلى حدود القرن الخامس الهجري - مصحف الحاضنة المتقدّم نموذجا - تراجع المستوى العام للخط العربي نتيجة عدّة عوامل سياسية واجتماعية وثقافية إثر سقوط الدولة الصنهاجية، واقتصر الأمر بها وبسائر مدائن تونس طيلة قرنين من الزمان على خطوط محلية لينة رديئة في أغلب الأحيان.

وفي المقابل كان الجناح الغربي من العالم الإسلامي - تحديدا - يشهد حالة استقرار سياسي واجتماعي وانتعاش اقتصادي ورقيّ حضاري وعمراني مما أثّر إيجابا في عديد مرافق الحياة العامّة من فنون وصناعات وعلوم وآداب ومنها الخطاطة التي استرجعت مكانتها في حقبة الدولة الحفصية.



نقيشة على الرخام - جامع القصر بتونس العهد المرادي التركي (ق 11 هـ) خط ثلثي جلي

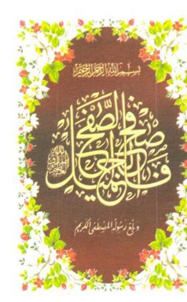
والملاحظ في هذه الحقبة من تاريخ تونس الحفصي رواج ثلاثة أنواع من الخطوط هي الخطّ المغربي، والخطّ - أو الخطوط المشرقية - والخط التونسي المحلي ذو الأصول المغربية والمشرقية.

أما بالنسبة إلى «الخطّ المغربي» فهو ذلك النمط من الخط العربي المتميّز بأسلوبه الخاصّ عن سائر الأنواع المعروفة

كالكوفي والثلثي والنسخي والإجازة والرقعي والديواني والفارسي. . . وهو النمط الذي شاع استعماله بكامل شمال إفريقيا ـ من الأندلس حتى إفريقية ـ لعدّة قرون؛ ومازال البعض من سكان هذا الجناح من العالم العربي الإسلامي يكتبون به حتى اليوم؛ وينتجون به لوحات فنية بديعة. . فإنّ اللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي (إرسيكا) التابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامي ومقرّها إسطمبول أدرجت هذا النوع من الخطّ العربي ضمن قائمة الخطوط المعترف بها في المسابقة الدولية التي تنظمها اللجنة دوريا.

أما في مستوى المركز الوطني لفنون الخط ـ المعهد الوطني للتراث ـ فقد تمّ إدراج «الخط المغربي» ضمن برامجه السنوية لتحسين الخطوط العربية منذ ثلاث سنوات بعد أن توفّر له الإطار المكوّن.

وأما بالنسبة إلى الخطّ التونسي المحلي في العهد الحفصي فقاعدته الأساسية تتناغم مع الخط المغربي عموما. ولكن تندمج فيه ـ بنسب متفاوتة ـ قواعد الخطوط المشرقية وروحها العامة؛ فكان مزيجا طريفا من «المغربي» و«المشرقي»، طرافة جعلت البعض ينعته بـ«المغربي المتمشرق» إنّ غلبت قواعد الخط المغربي على الخطوط المشرقيّة أو بـ«المشرقي المتمغرب» إنّ حدث العكس. وقد ساد هذا النمط بدرجات متفاوتة في الجودة والاتقان في النقائش التأسيسية والجنائزية وغيرها المنتسبة إلى العهد الحفصي؛ وخصوصا بالحاضرة «تونس».



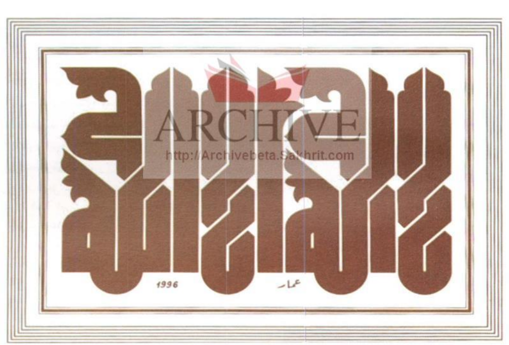
لوحتان خطيتان
من عمل الخطاط المرحوم محمد الصالح الخماسي



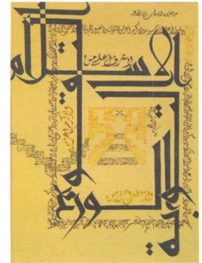
رابعا : الخطوط المشرقية في العهد العثماني (بداية من أواسط القرن 11 هـ/ 17م) :

عمل الأتراك العثمانيون منذ إشرافهم على إدراة إفريقية (تونس) سواء مباشرة أو عن طريق الأمراء والسلاطين الموالين للباب العالي باسطمبول، عملوا على نشر تقاليدهم الخطية المتمثلة في الكتابة بالخطوط المشرقية المتداولة لديهم وعلى رأسها «الخط الثلثي» و«الخط النسخي»، وبدرجة أقل «الخط الديواني» وكان الخطّاطون بالخطوط المشرقية عهدئذ أغلبهم أتراكا قدموا إلى تونس في مهمّات إدارية ونحوها، وقلّة من التونسيين ممّن تعلّم عنهم.

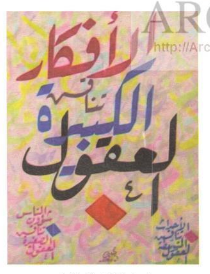
كما تدلّ عليه آثارهم في بعض المعالم التاريخية المشيدة أو المرممة في العهد العثماني. وهي أي الخطاطة العثمانية ـ



لفظ «لا إله إلاّ الله» بالخط الكوفي للخطاط المنجي عمار



لوحة «حلية» كتبت نصوصها بخطوط مختلفة أبرزها الخط الكوفي القديم. للخطاط فؤاد الهنشيري



الجمل الثلاث بالخط الرقعي للخطاط مصطفى الكيلاني

ذات طابع مميّز سواء من حيث جودة الخطوط المشرقية أو ألوانها المنتقاة أو تقنيات تنفيذها مما يضمن لها الرسوخ والدوام لعدّة قرون (التقنية العثمانية بالنسبة إلى النقائش تتمثّل في الحفر على الرخام ثم ملء الأجزاء الغائرة بالرصاص الدآكن).

علما أنّ الخطّ العربي كان ذا حظ كبير جداً في عهد الدولة العثمانية بمركز الإمارة ذاتها ـ المدن التركية الكبرى ـ بسبب حضانة فريدة من نوعها تضافرت فيها:

ـ تعلّق شعبي كبير بهذا الفنّ في مستوى العامة.

ـ عناية مركّزة وموصولة من لدن الصفوة من الخطاطين المجوّدين الذين تكاثر عددهم.

ـ دعم قوي ماديّ وأدبي من لدن السلاطين وولاة الأمراء يشهد لذلك آثارهم العجيبة المبهرة بمعالم مدينة اسطمبول وتوب كابي وغيرها من المدن التركية بالإضافة إلى المخطوط والنقائش.

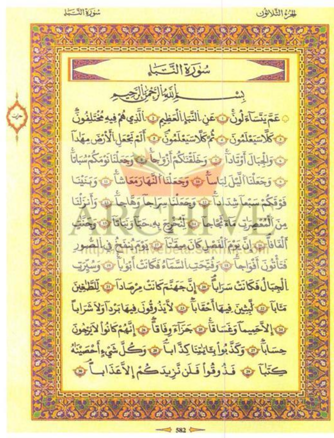
لقد سجل التاريخ عددا من السلاطين الذين مارسوا هواية الخطّ العربي إلى حدّ الإبداع فيه أمثال: مصطفى الثاني ـ أحمد الثالث ـ محمود الثاني...

أما في تونس فقد ظلّ «الخط المغربي» و«التونسي الحفصي المحليّ» هما السائدين جماهريا على نطاق واسع لسهولة تعاطيهما من جهة، ولرسوخهما في التقاليد الثقافية العامة للتونسيين من جهة ثانية.

أما بالنسبة إلى واقع الخط العربي الفني في العصر الحديث فيلاحظ ما يلي:

ـ محافظته على منزلته المرموقة ضمن منظومة الفنون الجميلة بما في ذلك الفنون التشكيلية، وحضوره القوي الدائم في المشهد البصري اليومي على المحامل القارة والمتحركة منجزا بمختلف الأساليب والأدوات والتقنيات. . .

ـ تعدّد فرص الاطلاع على ما ينجز ويعرض وينشر من إنتاجات وإبداعات خطية حديثة في شتى الأقطار عبر وسائل الاتصال الحديثة (تلفزة، أنترنات. . .) أو في إطار تظاهرات ثقافية فنية (معارض، مهرجانات. . .) أو عن طريق المطبوعات (مجلات. بطاقات. . .).


الجزء الثلاثون | سورة النبأ

سورة النبأ

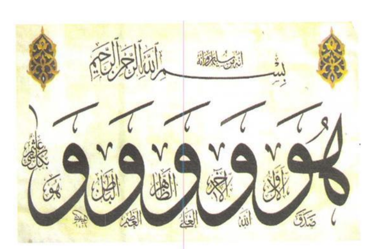
بسم الله الرحمن الرحيم

حزب

عم يتساءلون (1) عن النبإ العظيم (2) الذي هم فيه مختلفون (3)
كلا سيعلمون (4) ثم كلا سيعلمون (5) ألم نجعل الأرض مهادا (6)
والجبال أوتادا (7) وخلقناكم أزواجا (8) وجعلنا نومكم سباتا (9)
وجعلنا الليل لباسا (10) وجعلنا النهار معاشا (11) وبنينا
فوقكم سبعا شدادا (12) وجعلنا سراجا وهاجا (13) وأنزلنا
من المعصرات ماء ثجاجا (14) لنخرج به حبا ونباتا (15) وجنات
ألفافا (16) إن يوم الفصل كان ميقاتا (17) يوم ينفخ في الصور
فتأتون أفواجا (18) وفتحت السماء فكانت أبوابا (19) وسيرت
الجبال فكانت سرابا (20) إن جهنم كانت مرصادا (21) للطاغين
مآبا (22) لابثين فيها أحقابا (23) لا يذوقون فيها بردا ولا شرابا (24)
إلا حميما وغساقا (25) جزاء وفاقا (26) إنهم كانوا لا يرجون
حسابا (27) وكذبوا بآياتنا كذابا (28) وكل شيء أحصيناه
كتابا (29) فذوقوا فلن نزيدكم إلا عذابا (30)

582

صفحة من المصحف الشريف «مصحف الجمهورية التونسية» بالخط النسخي للخطاط الميزوني المسلمي.



لوحة بخط الثلث للخطاط جيلاني الغربي



الآية القرآنية «يد الله فوق أيديهم» بالخط الكوفي القديم
للخطاط والفنان التشكيلي سمير بن قويعة

ـ تعدّد الحوافز الأدبية والمادية الدافعة للخطاطين لمزيد التألق والإبداع: فعلى صعيد المركز الوطني لفنون الخطّ الذي يُعدّ المؤسسة المرجعيّة المختصّة في هذه الفنون تنتظم منذ سنوات حلقات تكوينية في مختلف أنواع الخطوط للهواة كان من ثمارها تأهل بعضهم إلى المشاركة في المسابقة الدولية للخط العربي ونيل جوائز قيّمة هذا إلى جانب ما اقتناه المركز من لوحات لخطاطين تونسيين متميزين قصد تكوين مجموعات وطنية واستغلالها في مختلف التظاهرات الثقافية.

ـ التأثير المتبادل للقيم الفنيةالجمالية بين فن الخط العربي وفنون الزخرفة والفن التشكيلي بما يعنيه ذلك من إضافات نوعية في مجال الخط العربي مقتبسة من روح تلك الفنون، وبروز مذاهب فنية حديثة تستعمل الحرف العربي وأجزاءه كمفردات أساسية في اللوحات الفنية التشكيلية يتجلى ذلك في أعمال حروفية مجسّمة بمختلف التقنيات لخطاطين معاصرين بعضها في غاية الروعة والجمال.



ـ بدائع الخط العربي: ناجي زين الدين
ـ مصورّ الخط العربي: ناجي زين الدين
ـ روح الخطّ العربي: كامل الباب
ـ نشأة وتطوّر الكتابة الخطية العربية: فوزي سالم عفيفي
ـ أصل الخط العربي وتطوّره حتى نهاية العصر الأموي: سهيل الجبّوري
ـ مجلة «المورد» العراقية عدد 4 مجلد 15 سنة 1986.
ـ من تجليات الخط العربي: محمد الصادق عبد اللطيف
ـ مقال: المدرسة الخطية التونسية من كتاب الخط العربي، محمد محجوب فعاليات أيام الخط العربي بيت الحكمة سبتمبر ـ أكتوبر 1997.

العالم الحنفي الشيخ أحمد بن الخوجة
(1830– 1896)

تقديم : فتحي القاسمي

ولد االشيخ أحمد بن محمد بن حمودة بن محمد بن علي خوجة بحاضرة تونس في فيفري 1830، وكانت جذور عائلته تركية وقد تربى في حجر والده وقرأ عليه «الأجرومية وشرح الشيخ خالد والأزهرية والماكودي على الألفية (. . .) والسّعد على العقائد النّسفية»(1) وحضر دروس كبار علماء عصره من أمثال الشيخ إبراهيم الريّاحي ومحمد بن ملوكة ومحمد ابن عاشور ومحمد بن سلامة ومحمد النيفر ومحمد معاوية وتلقى منهم ثقافة عقلية ونقلية متينة وانخرط في سلك مدرسي الجامع الأعظم فأدرك الدرّجة الأولى في التدريس به سنة 1852، وارتقى إلى خطةّ القضاء سنة 1860 «فباشرها بجد واجتهاد» (2) وكان إماما خطيبا بجامعي يوسف صاحب الطابع ومحمد باي بالحلفاوين وكان الأمير يحضر أختامه السنوية بالجامع الثاني وظلّ في خطبه وتحاريره «جامعا بين فصيلتي العلم والسياسة (3) وقد رشحه ذلك للاضطلاع بأدوار علمية ودينية هامة خصوصا في فترة تولي صديقه خير الدين التونسي الوزارة الكبرى (1873 ـ 1877) فكانت له، كما قال عنه حفيده محمد بن الخوجة في رزنامته، « اليد الطولى في إدخال المستجدات العصرية تحت الأحكام الشرعية زيادة على تبحرّه في علوم الديّن وتفانيه في خدمة جانبه المكين» (4)، لقد التف رواد العلم في تونس بهذا العالم الحنفي المستنير فتابعوا دروسه وخطبه وأعجبوا بتحريراته وفي عهد خير الدين تقدمّ إلى خطة شيخ الإسلام وتكثفت مساهماته في مجال الإصلاح الديني والسياسي والاجتماعي فكان من المساهمين في تأسيس أول جمعية تونسية معاضدة للمشاريع الاجتماعية والتعليمية بالإيالة التونسية وهي جمعية الأوقاف (1874) وكان في أختامه يتناول مسائل ترتبط بقضايا العصر مثل مسألة التلغراف، فكانت له الزعامة الدينية كما لاحظ ذلك أرنولد قرين (5) وكان مندمجا في قضايا عصره مرتبطا بهموم مجتمعه ميّالا إلى التحرر (6) ومتحليا «بروح التسامح الإسلامي»(7) وكان إلى جانب الشيخين سالم بوحاجب ومحمد بيرم الخامس «عمدة الوزير خير الدين في تطبيق مايراه من المصالح على القواعد الشرعية»(8) ومن التشريعات التي أسهم في تحريرها، القانون الخاص بالمجلس الشرعي وقانون ترتيب التدريس بجامع الزيتونة وقانون تنظيم الدرّاسة بالمدرسة الصادقية وقد ظهر القانونان الأخيران سنة 1875

كان الشيخ أحمد بن الخوجة واسع الشهرة في المغرب العربي والمشرق واسطانبول خصوصا بعد نشر جريدة الجوائب التي كان يديرها أحمد فارس الشاياق، العارف بمنزلة هذا العالم التونسي الذي خالطه عن قرب، لفتوى في التسامح والشورى وتشريك غير المسلمين في الحكم وكان ذلك في مستهل السنة 17 وفي العدد 840 من تلك الجريدة وصدر بتاريخ 10 محرم

1294 هـ/24 جانفي 1877 قبيل استعفاء خير الدين من الوزارة الكبرى وتجدر الإشارة إلى تناغم التيار الإصلاحي الذي كان يتزعمه مدحت باشا بالسلطنة العثمانية مع رجال الإصلاح في تونس بقيادة خير الدين، ولاشك أن تلك النخبة التونسية الملتفة حول خير الدين كانت حريصة على معاضدة اصلاحات مدحت باشا وعلى رأسها الدستور الذي نظر إليه السلطان عبد الحميد بعين السخط وعمل على إزاحته وقد أوعز خير الدين «لصديقه شيخ الإسلام بتونس أحمد بن الخوجة بتفنيد مزاعم المتعصّبين لإظهار ماعليه الإسلام من تسامح في مبادئه وفي تاريخه فألّف في ذلك فتوى تقضي بأحقية تولي غير المسلم مناصب مهمة في دولة الإسلام» (9) ونالت هذه الفتوى شهرة واسعة فترجمتْ إلى أكثر من لغة (10) وقد كانت جريدة الجوائب واسعة الانتشار في العالم الإسلامي ووطّأ الشدياق لهذه الفتوى مشيرا إلى صيت هذا الشيخ التونسي الذي اشتهر «اشتهار الشمس في رابعة النهار وسارت مدائحه في جميع الأقطار والأمصار» (11) ورجا بأن تُتلى هذه الفتوى «في المحافل ويتمثل بها كل ّقائل» (12) وتجدر الإشارة إلى كشف هذه الفتوى عن مصادر ثقافة الشيخ ابن الخوجة فهي ثقافة نزاعة إلى تفسير القرآن تفسيرا فيه إعمال للعقل واستحضار للواقع واعتبار للمصلحة ولم يكن استشهاده بالقرافي صاحب الفروق والشاطبي صاحب الموافقات وبكتب الحنفية والمالكية وبعض آراء الرّازي والبيضاوي وابن خلدون وغيرهم إلا دليلا على تضلعه في الأصول وتوسعه في العلوم المعقولة «ومطالعته ومراجعته بما يفيد به السائلين» (13) وقد نبه هذا الشيخ إلى أحاديث نبوية هامة وإلى اتساع هامش المصلحة في الشريعة الإسلامية ووفرة النصوص الدالّة على تسامح التشريع وانفتاح الإسلام على الآخر وفي ذلك ردّ على الاتهامات الأوربية المتصاعدة وقتذاك، على الإسلام والمسلمين، وعلى الحملة الاستعمارية العاتية ضد السلطنة العثمانية التي نعتتها تلك القوى بـ «الرجل المريض» وأمعنت في التمهيد لاقتسام تركته وتمزيق أوصاله وقد صدرت هذه الفتوى قبل انعقاد مؤتمر برلين (1878) بسنة ونصف وكانت الحملة الاستعمارية ضد السلطنة والممالك الإسلامية على أشدها و«شباك المكائد منتصبة» كما ورد في الفتوى الخوجية وتجدر الإشارة إلى صدى هذه الفتوى في غير العالم الإسلامي وكان الفضل في تأكيد فرادتها وطرافة ماورد فيها للقنصل البريطاني بتونس ريشارد وود وقد كان صديقا للشيخ أحمد بن الخوجة وكان أكثر المتأثرين بالفتوى والمبرزين لما ورد فيها من آراء وتصويبات وردود علنية وضمنية على اتهامات الغرب من جهة وعلى رافضي إصلاحات مدحت باشا من جهة أخرى، ونجد صدى ذلك في تقرير وود المرفوع إلى الخارجية البريطانية بتاريخ 27 نوفمبر 1877 وقد بعثه من تونس (14) وفيه «تفصيل نظر شريعة الإسلام في الإصلاحات التشريعية الدستورية التي كانت الحكومة العثمانية بصدد نشرها في عموم سلطنتها وجعل مدار تقريره هذا على فتوى الشيخ أحمد بن الخوجة شيخ الإسلام التونسي» (15) ويمكن القول أن هذا التقرير اعتمد اعتمادا شبه كلّي على فتوى الشيخ ابن الخوجة ونوه بخصاله وتوسع فيما ورد في تلك الفتوى مجملا خصوصا ما ارتبط بالتنظيمات العثمانية والمقاصد الإسلامية ومن اللافت للنظر أن عنوان النسخة المعربة من هذا التقرير الموسوسة بـ «الأدلّة الجليّة على موافقة الشريعة الإسلامية لقواعد الانسانية» يختزل ما ورد في الفتوى وفي التقرير معا.

إنّ السّير ريشارد وود قد حرص عند إرساله للتقرير، على بعث نسخة من فتوى الشيخ ابن خوجة (16) مرافقة له معتبرا محرّرها «القدوة العلامة الجهبد الفهامة الشيخ سيدي أحمد بن الخوجا شيخ الإسلام بالمملكة التونسية وهو من مشاهير علماء الإسلام لسعة معرفته بالأصول الفقهية وبصارته بمقتضيات الأحوال الوقتية وبموجبه تكون الفتوى المشار إليها جديرة بأن نعتني بفهم مقاصدها ونعتمد عليها حيث أن مؤلفها السّامي الخطة

لايتجاسر أن ينشرها في الصحائف العربية الرائجة في الممالك العثمانية مالم تكن موافقة «للقواعد الشرعية وشارحة لها(17)» ولم يكتف السيّر وود بالانطلاق من تلك الفتوى على امتداد تقريره لدعم ماورد فيها، بل حرص على بيان مرجعية المدرسة الفكرية التونسية بالعودة إلى بعض آراء المصلحين التونسيين المعاصرين للشيخ ابن الخوجة وهما الجنرال حسين ومحمد بيرم الخامس (18).

ومن الطريف الإشارة إلى تفاعل الشيخ ابن الخوجة مع ماورد في تقرير السيّر وود الذي نشرته الخارجية البريطانية ضمن الكتاب الأزرق وترجم إلى العربية بسرعة وعظم سرور الشيخ ابن الخوجة بذاك التقرير بعدما أهداه السيّر وود نسخة منه فكتب رسالة إلى صديقه وود شاكرا له هديته السنيّة ومذكرّا بأن «شريعة الإسلام واردة على الميزان الأعدل، مؤسسة على الرفّق والرّحمة، حافظة لمصالح الخلق على النظام المحكم الذي يشهد بفضله العيان، فإن صدر من بعض المتوحشين خلاف ذلك فهو خروج عن قواعدها ونظامها (. . .) حرّره الفقير إلى ربه أحمد بن الخوجة شيخ الإسلام بالمملكة التونسية . . . ».

توفي الشيخ أحمد بن الخوجة في 17 ماي 1896،»(19) وبالرغم من أنه «أكثر من كتب من سلفنا من السابق والاحق» (20) فإن الجم من آثاره مغمورة أو مهملة وربما أصابها التلف رغم أهميتها ويمكن الإشارة إلى العديد من تحريراته المؤكدة لهاجس الإصلاح والتنوير والمراهنة على روح التحرر والانفتاح في الإسلام وعلى البعدين المصلحي والمقاصدي فيه من ذلك رسالته في إباحة أكل الشكلاطة التي جلبت له سخط عبد العزيز الثعالبي، ورسالته التي جمع فيها أحكام العقار بمقتضى المذهب الحنفي ورسالته في حكم شطوط البحار والأنهار الكبيرة وفتواه في تحقيق الجنسية في الشريعة الإسلامية ورسالته في أحكام الشركات التجارية ورسالته في حكم عدم رواج المسكوك من النقدين والملبوس بتغيّر أشعارها وكتابه المفقود : الصبح المبين عن معروضات خير الدين و«هو كتاب بديع في السياسة بناه على أصل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر(. . .) وتصدى إلى استنباط الأحوال العصرية وأحكامها من الكتاب والسنة مثل استدلاله على وجوب اتخاذ مكحلة الابرة ومدفع الكروب ومدرعات الفولاذ اعتماداً على الحديث النبوي: «من قاتل فليقاتل كما يقاتل»(21) وقد حرص الشيخ ابن الخوجة على اتمام تحرير هذا الكتاب قبل وفاته دون أن يرى النور إلى يوم الناس هذا رغم طرافة ما يحتويه ويمكن الإشارة أيضا إلى تقرير له حول «أحوال العلوم والمعلمين والمتعلمين بالجامع الأعظم» (22) وقد حرره بطلب من الحكومة التونسية سنة 1895 ولعله يندرج في إطار إصلاح أساليب التدريس وطرق سير الجامعة الزيتونية، كما أننا عثرنا له على رسالة مخطوطة له في الجهاد حررها قبيل انتصاب نظام الحماية بتونس في ربيع 1881 ولاشك أن هذه الآثار المغمورة دليل على سعي هذا المصلح الشيخ على غرار رفاقه من دعاة الإصلاح في تونس إلى تأصيل اتجاه الاصلاح والتحرير والتنوير بما أوتوا من قدرة على الخطابة والكتابة ولو لم يكن لهم من آثارهم التي نجت من التلف والإهمال إلاّ بعض النصوص المرجعية التي لم تبل لكان ذلك مما يعظم به الإعتداد بمثل تلك الطلائع الفكرية التي لا يخمل لها ذكر.

الهوامش والإحالات

1) مقال بالحاضرة إثر وفاة الشيخ ابن الخوجة، السنة 9، العدد399 الصادر يوم الثلاثاء 14 ذو الحجة 1313/ 26 ماي 1896،ص: 1
2) المصدر نفسه والصفحة نفسها
3) النيفر، محمد. عنوان الاريب، ج1ص 137
4) ابن الخوجة، محمد. الرزنامة التونسية (1321) ص: 133
5) ڤرين، أرنولد. العلماء التونسيون (1873-1915) (ترجمة حفناوي عمايرية وأسماء معلى) تونس: بيت الحكمة /دار سحنون 1416 هـ/ 1995، ص 321
6) ذكر أرنولد ڤرين أن الشيخ أحمد بن الخوجة تزوج حبشية انجبت له ستة أبناء وبنتا واحدة : العلماء التونسيون ص: 321
7) ابن عاشور، محمد الفاضل. تراجم الأعلام تونس: الدار التونسية للنشر ماي 1970ص: 98
8) مقال الحاضرة، العدد 399، ص1.
9) عمايرية حفناوي. فتوى الشيخ أحمد بن الخوجة في السياسة الإسلامية والتسامح الديني، المجلة التاريخية المغاربية السنة 19، العدد 65-66، ص : 265
10) امدّنا الأرشيف البريطاني (Record office) بطلب منا بنسخة مخطوطة من فتوى الشيخ أحمد بن الخوجة مترجمة إلى الفرنسية
11) ابن الخوجة. أحمد. فتوى عالم الحنفية بالقطر التونسي، الجوائب السنة 17 السنة 840 بتاريخ 10 محرم 1294 هـ/25 جانفي 1877، ص : 4
12) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
13) مقال الحاضرة، العدد 399 ص1
14)امتد وجوده بتونس على رأس القنصلية البريطانية من 1855 إلى 1877
15) ابن عاشور، محمد الفاضل. تراجم الأعلام، ص 98
16) يبدو لنا أن النسخة الفرنسية المخطوطة المشار إليها في الهامش 10 هي التي بعث بها السير وود مع تقريره إلى الخارجية البريطانية وقد أمدّنا الأرشيف البريطاني بنسخة خطية من تقرير السير وود وتقع في 75 صفحة مرفوقة بالنص الفرنسي المخطوط لفتوى الشيخ ابن الخوجة.
17) وود ريشارد. الأدلة الجلية على موافقة الشريعة الإسلامية لقواعد الإنسانية (دط)، (دت) ص : 7 عثرنا بعد إطلاعنا على نسخة من الشريعة مخطوط تقرير السيروود على الترجمة العربية له بالمكتبة الخلدونية في مجموع ولا أثر لمكان الطبع أو البلد.
18) حول هذه المرجعية انظر مقالنا بالعدد الثالث من المجلة التونسية الالكترونية أفكار أون لاين WWW Afkar on line.com ولتبين محتوى تقرير السيروود وتأثره بما ورد في فتوى الشيخ ابن الخوجة وتوسعه في معانيها ومقاصدها أنظر دراستنا الموسومة بـ: قراءة استشرافية حول تقاطع الغرب والشرق في القرن 19 من خلال تقرير السير ريشاردوود (R. Wood) قنصل بريطانيا بتونس، بتاريخ 1877/11/27 نشرت ضمن كتاب حركة النشر والأفكار بين بريطانيا والمغرب العربي، زغوان : منشورات مؤسسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات أكتوبر / تشرين الأول 2005، ص. ص : 33- 48
19) ابن الخوجة، محمد صفحات من تاريخ تونس، بيروت : دار الغرب الاسلامي. ص : 210
20) ابن الخوجة، محمد تاريخ معالم التوحيد في القديم وفي الجديد، تونس- المطبعة التونسية، 1358/ 1939 ص : 116
21) مقال الحاضرة العدد 399 ، ص : 1
22) الحشايشي، محمد بن عثمان. تاريخ جامع الزيتونة (تحقيق الجيلاني بالحاج يحيى) صفاقس : دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع ، سبتمبر 2006 ص : 38

فتوى الشيخ الحنفي التونسي أحمد بن الخوجة
في التسامح والمشورة وتشريك غير المسلمين في الحكم (*)

فتوى عالم الحنفية بالقطر التونسي

وردت لنا هذه الفتوى الآتية من تونس من العالم العلامة القدوة الفهّامة من اشتهر في العلوم الدينية والفضائل العزيزية اشتهار الشمس في رابعة النهار وسارت مدائحه في جميع الأقطار والأمصار حضرة الشيخ أحمد بن الخوجة وهي جديرة بأن تتلى في المحافل ويتمثل بها كل قائل.

«لما كثر في الآستانة المحروسة القيل والقال ولهجت بذلك صحف الأخبار مما كدّر مورد الراحة وشوّش ناعم البال وطار شرر الخلاف إلى أن وصل إلى قلوب أهالي الممالك المتعلقة بها والمرتبط حبلهم بسببها فكادت أن تلتهب أسفا إذ ربما يكون ذلك الهرج والمرج ذريعة إلى تعطيل المصالح وتشفي العدو وبلغنا طرف منه على وجه الإجمال ولربما نسب في تضاعيف ما بلغنا إلى شريعتنا العزيزة الحكيمة خلاف ما تقتضيه أصولها وفروعها، أحببت أن أسفر عن وجه الحق في الجمل التي بلغتنا بلسان شرعنا المحمدي المطهر على صاحبه أفضل الصلاة وأزكى التسليم مستعينا بحول الله وطوله سبحانه وتعالى ليعلم أن الله عز اسمه قد جعل السبب الأعظم في خير الأمة الإسلامية وسعادتها الدنيوية والأخروية مثابرتها على الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر قال الله تعالى «كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله» [آل عمران /110] (قال المفسرون) قوله تأمرون بالمعروف، الآية، استئناف سبق مساق جواب سؤال متولد من الكلام السابق كأنه قيل لم كنا خير أمة فقال تأمرون بالمعروف الآية فهذا سبب الخير والتفضيل.

فإذا ثابرت الأمة المستكملة شرائط الأمر والنهي المتأهلة لذلك ولا يكون ذلك في كل الناس ولذا قال تعالى «ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر» [آل عمران ١٠٤] على ما سنشير بمعونة الله إلى طرف مما يتعلق بالآية الكريمة تقدمت الأمة غاية التقدم، وأحرزت قصبات السعادة وكانت شجى في صدور أعدائها وهذا لأن شرعنا المحمدي على صاحبه أفضل الصلاة والتسليم ما فرط شيئا من مكارم الأخلاق ولا رعاية المصالح المعتبرة في الدين والدنيا كما قال نبينا عليه الصلاة والسلام: «بُعثت لأتمّم مكارم الأخلاق» فإذا دعت الأمة الآمرة الناهية الناس إلى الاقتفاء بآثار نبيهم والاهتداء بمنار شرعه سعدوا لا محالة ولا يلحق أحد شأنهم في مضمار العز والسعادة مثلا مما أمر به كتاب ربنا وسنة نبينا صلى الله عليه وسلم نبذ الهوى وطرح الشقاق والخلاف وترك مجاراة النفوس في اتباع شهواتها بل أوجبت الشريعة الالتحام والاتحاد والتظاهر والتعاون على البر والتقوى ونصرة الحق والرجوع إليه قال تعالى «أفمن يهدى إلى الحق أن يتبع» [يونس / 35] أما كثرة الخلاف والتنازع فإنه ذريعة إلى

(*) نشرت بجريدة الجوائب بإستنبول السنة 6، العدد 840 الصادر في يوم الأربعاء 10 محرم سنة 1294/ 24 جانفي 1877 ص 4و5

تسديد الأعادي إلينا سهام الأذى والتشفي وإلى امتداد يده إلى إهانة الدين الذي هو وديعة الله عندنا وإلى الفشل وبرودة العزائم عن نصرة الدين وإلى الحقارة في أعين الأعداء مما كله ضرر بيّن على الإسلام ومحرّم شرعا الحرمة الغليظة كما هو معلوم قال تعالى «ولا تنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم» [الأنفال/46]

قال المفسرون إن الريح مستعار للدولة من حيث أنها في تمشي أمرها ونفاذه مشبهة بها في هبوبها ونفوذها والأمر أشدّ والمضرة أعظم إذا وقع ذلك في المملكة العثمانية التي هي مركز عزّ الإسلام فإن كثرة الخلاف والتنازع الداخلي بين رجالها أعظم وسيلة إلى ثلّ عرش الإسلام وذهاب دولته وتزلزل مقر سعادته فمن تسبب في ذلك باء بأعظم إثم من الله كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لهرقل عظيم الروم على ما في الجامع الصحيح «فإن توليت فإن عليك إثم الأرسين أي إثم الأتباع فلان يكون عليه إثم نفسه كما قال الفاضل القسطلاني أولى، فإن لزمت المخالفة فيقايس المخالف أولا بين مضرة الخلاف وبين مضرة فوات المصلحة التي يخالف في شأنها فيرتكب أخف الضّررين فإن رأى جدوى الخلاف قليلة يسرع إلى الموافقة فإن الخلاف شر كما ورد لا سيما عند ارتباك الأمور واشتداد المرض فإن الخلاف حينئذ كاختلاف الأطباء، والمريض مسجّى، في المخترع لذلك الدواء من هو، عوضَ تلافي المريض بسقي الدواء فإن مايورثه الخلاف من توهين المسلمين وفشلهم وإطماع العدو في مملكتهم والمفاسد التي يضيق عنها نطاق البيان أعظم مضرة بأضعاف مضاعفة من كثير من مضار فوات المصالح ومضار أخر فإذا رجح الخلاف على تركه واقتضى الحق ذلك، فعليه أن يرفض الهوى ويصغي إلى دليل صاحبه ويحيط به علما فقد ذم الله تعالى من يحكم قبل أن يعلم قال سبحانه «بل كذبوا بما لم يحيطوا بعمله» [يونس/39].

ثم إن ذلك الأمر الذي هو متعلق الخلاف أما أن يرجع إلى أهم المصلحتين : فالواجب الجنوح إلى الأهم كما قال صلى الله عليه وسلم على ما في صحيح البخاري لعبد الرحمان بن سمرة من حديث و«إذا حلفت على يمين فرأيت غيرها خيرا منها فات الذي هو خير وكفر عن يمينك» وأما أن يرجع لارتكاب أخف الضررين فالواجب الميل إلى الأخف أو تقديم دره المفسدة على جلب المصلحة فيقدم الدره كما طفحت بذلك كتب الشريعة على اختلاف المذاهب ثم إن الحق أبلج والرجوع إليه مع طرح الهوى سهل كما أن المطلوب شرعا أن تكون الشورى في مصالح الأمة سرية بحيث يتفاوض أولئك النصحاء وينفصلون في شأنهم من غير أن يطلع عليهم من يضرهم اطلاعه ويتعاونون على قضاء مطالبهم بالكتمان كما ورد ذلك في الحديث الشريف على صاحبه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، وانظر حرسك الله مستعينا بالله ثم بذوقك السليم وطبعك المستقيم إلى موقع بينهم من قوله عز اسمه «وأمرهم شورى بينهم» [الشورى /38] وأمرهم شورى بينهم ومعاول الإذاعة تنحى بالقلع على أبنية المطالب ثم ليعلم أن أحوال لما كانت ذا صعوبة وارتباك، والشوكات قائمة، وشباك المكايد منتصبة، اقتضى حال الإمام اليوم استعانته بالمشورة وتقييد تصرفاته بها لما ينشأ عن عدمها من الضرر الذي يلحق الإسلام وممالك المسلمين (والقاعدة الشرعية) الضرر مزال وورد عن النبي المختار صلى الله عليه وسلم ما تعاقب الليل والنهار أنه قال «لاضرر ولاضرار» والأصل في المضار المنع كما قال الإمام الرازي ومن تابعه ومن خالفهم كأبي إسحاق الشاطبي يوافقهم في أن الحكم في مثل نازلة الحال المنع كما يعلم ذلك الواقف على الموافقات فالإمام واحد ذو الرياسة العامة في أمور الدين والدنيا والشوكة العامة ونفوذ التصرف، غير أن الله تعالى قيد تصرفات الإمام بالبناء على المصلحة والإناطة بها، فإذا كان على خلاف مقتضى المصلحة فإن تصرفه لا ينفذ شرعا كما طفحت بذلك كتب المذاهب وهذا معنى التقييد الذي ندندن حوله وقد قال ربنا تعالى «ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر » فخص الله أمة

من المسلمين تأهلوا باستكمال أوصاف حميدة أن يرشدوا الناس إلى مصالح دينهم ودنياهم محتسبين على الراعي والرعية سالكين فيهم سبيل الإستقامة مستشرفين على الأمور، فمتى رأوا خللا واقعا أو متوقعا نبهوا عليه وأيقظوا ولاة الأمر إليه ومتى رأوا مصلحة تعود إلى عمران الدين والدنيا واستقامة البلاد والعباد وحماية الذمار أرشدوا إليها وحرضوا عليها يجرون من الأمة مجرى الوكلاء ولما كان هذا الأمر لا يقتدر على القيام بأعبائه عامة الناس خص الله تعالى ذلك بأمة من المسلمين أي جماعة تؤمهم فرق الناس ويقتصدونهم ويهتدون بهم ولهذا آثر الله لفظ أمة على طائفة مثلا كما أشار إليه أهل التفسير، قال الشيخ الأسلام أبو السعود قدس الله روحه ولأنها، أي الدعوة إلى الخير والحسبة، من عظائم الأمور وعزائمها التي لايتولاها إلا العلماء بأحكامه تعالى ومراتب الاحتساب وكيفية إقامتها فإن من لايعلمها يوشك أن يأمر بمنكر وينهى عن معروف ويغلظ في مقام اللين ويلين في مقام الغلظة وينكر على من لايزيده الإنكار التمادي والإصرار وقال الإمام الغزالي في الإحياء إن مايفسده العامي أكثر مما يصلحه، ثم لما كانت الدعوة إلى الخير في الآية الكريمة تعمّ مصالح الدين والدنيا كما صرّح بذلك المفسرون.

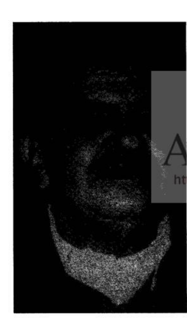
كان من أولئك الأمة رجال السياسة أهل الدين والرأي والأمانة والحزم والغيرة والخبرة بمواقع الخلل ووجوه الضرر وأشركة الخدائع وحبائل المكايد والتفطن لدسائس المصالح والمفاسد ليجروا في العمل على مقتضى دينهم وأمانتهم ودرايتهم بحيث تكون الأمة المركبة من العلماء ورجال السياسة يدا واحدة على إقامة شعائر الدين المقصود الأولى ومصالح البلاد والعباد ومدّ ظلال عدل الإمام على الرعايا سواء في ذلك المسلمون وغيرهم، لأن شرعنا العزيز جعل لأهل ذمتنا مالنا وعليهم ما علينا بحيث يحمل الدين والغيرة أولئك الأمة على الالتحام والاتحاد والانقياد إلى الحق وفي حديث الصحيحين «المؤمن للمؤمن كالبيان المرصوص يشد بعضه بعضا» فانظر إلى هذا الهدى العجيب فإن البناء كيف يستقيم أو كيف يصبح إذا لم يتماسك ولم يشد بعضه بعضا ثم قيام هؤلاء الأمة فرض كفائي على معنى أنه إذا لم يقم به البعض أثم المسلمون كافة كذا في التفاسير، وقد أوضحنا دلائله في غير هذا بما لامزيد عليه كيف لا وبدون قيام هؤلاء الأمة بتلك الحقوق والوظائف تطول يد الأعداء وتتزلزل ممالك الإسلام، قال ناصر الدين البيضاوي في تفسير قوله تعالى «وأمرهم شورى بينهم» ما حاصله أن التشاور في الأمر وعدم الانفراد بالرأي من فرط التدبر والتيقظ في الأمور وفي الحديث ما تشاور قوم قط إلاهُدوا وأي وقت أحوج إلى فرط التدبر والتيقظ في الأمر من هذا الوقت والحال كما ترى، وقال ولي الدين ابن خلدون بعد كلام ومازال الأمر في الدول قبل الإسلام هكذا حتى جاء الإسلام وصار الأمر خلافة فذهبت تلك الخطط كلها بذهاب رسم الملك إلا ماهو طبيعي من المعاونة بالرأي والمفاوضة فيه فلم يمكن زواله إذا هو أمر لابد منه فكان صلى الله عليه وسلم يشاور أصحابه ويفاوضهم في مهماته العامة والخاصة وكفاك دليلا قوله تعالى للمعصوم صلى الله عليه وسلم «وشاورهم في الأمر » [آل عمران/ 159] وإذا عرفت هذا التقرير فاعلم أن الله تعالى جعل لأولئك الأمة الداعية الآمرة الناهية القوة الشرعية في أن ما من تصرف للإمام أو أي ولي أمر جرى على خلاف مقتضى المصلحة إلا كان لهم بل عليهم أن يدلّوه إلى طريق الخير ويفصحوا له عن حقيقة الحال فإن تمادى فالتصرف الذي لا يوافق المصلحة لا ينفذ شرعا ونحن في غنية عن جلب نصوص المذاهب ونقل ما قاله المفسرون في قوله عزّ إسمه «فإن تنازعتم في شيء فردوه إلى الله والرسول» [النساء/ 59] لشهرتها وفي حديث الصحيحين «إنما الطاعة في المعروف» وليعلم أيضا أن التقييد بالمشورة لا ينقص ذرة من مقام الإمامة كلا بل تزيد يد الإمامة طولا وتصرفاته عند الأقارب والأجانب نفوذا وقبولا ويستعين بمشورة أهل العلم والرأي على الخروج من عهده قوله صلى الله عليه وسلم ما من عبد استرعاه الله ورعيةً فلم يحطها بنصيحة إلا لم يجد رائحة الجنة أي لا يجدها مع الفائزين الأوّلين والحديث في صحيح البخاري وغيره،

نعم الشأن كل الشأن في بذل المجهود في انتخاب أولئك المستشارين المستجمعين للمحامد التي حررناها ليتأهّلوا للإشارة وانظر إلى ما رواه القسطلاني في شرح البخاري في باب بطانة الإمام وأهل مشورته عن عائشة رضي الله عنها مرفوعا من ولي منكم عملا فأراد الله به خيرا جعل له وزيرا صالحا إن نسي ذكّره و إن ذكر أعانه وأنت إذا أحسنت تدبر هاته المقدمات أيقنت أن تقييد الإمام اليوم بالمشورة أمر متعين لا ينكره إلا مكابر مصادم للنصوص ثم ليعلم أيضا أن إحضار طائفة من أهل ذمتنا في مجالسنا معشر المسلمين للمناضلة عن حقوقهم والتكلم في المصالح واستكشاف ما ندهم من الرأي هذا بمجرد لا بأس به شرعا لأدلة منها إحضار النبي صلى الله عليه وسلم عبد الله بن أبي سلول واستشارته ي واقعة أحد ومنها أن غاية أمرهم أن يجروا مجرى الوكلاء على بنى نوعهم في التكلم في مصالحهم والمناضلة عن حقوقهم وأي مانع من ذلك، بل لهم المناضلة عن حقوق المسلمين والتكلم في مصالحهم ففي الباب الأول من وكالة الهندية وإذا وكلّ المسلم أو الذمي حربيا مستأمنا في دار في دار الإسلام بخصومة أو ببيع أو غير ذلك جاز كذا في الحاوي وكذا رأيت الحنفية على شرط أن يدخل الوكيل تحت الأحكام ثم الإصغاء إلى شكيتهم وسماع ما يتعلق بمصالحهم من مستتبعات عقد الذمة قال القرافي في 119 الفرق بعد أن نقل قوله صلى الله عليه وسلم "استوصوا بالذمة خيرا.

إنّ عقد الذمة يوجب حقوقا علينا لهم لأنّهم في جوارنا وذمة الله وذمة رسوله ودين الإسلام فمن اعتدى عليهم ولو بكلمة سوء أو غيبة في عِرض أحدهم أو نوع من أنواع الأذيّة أو أعان على ذلك فقد ضيّع ذمة الله وذمة رسوله ودين الإسلام وكذا حكى ابن حزم في مراتب الإجماع له أن من كان في الذمة وجاء أهل الحرب إلى بلادنا يقصدونه وجب علينا أن نخرج إلى قتالهم بالكراع والسلاح ونموت دون ذلك صونا لمن هو في ذمة الله تعالى وذمة رسوله صلى الله عليه وسلم فإن تسليمه دون ذلك إهمال لعقد الذمة (وحكى) في ذلك إجماع الأمة ثمّ قال القرافي رحمة الله في تعداد ما يُطلب منا أن نفعله لأهل عهدنا وذمتنا من الرفق بضعيفهم وسد خلة فقيرهم وإطعام جائعهم وكساء عاريهم ولين القول لهم لطفا ورحمة واحتمال أذية الجار منهم مع القدرة على الإزالة لطفا منّا بهم لا خوفا وتعظيما، ونصيحتهم في جميع أموالهم وعيالهم وأعراضهم وجميع حقوقهم ومصالحهم وأن يُعَانُوا على دفع الظلم عنهم وإيصالهم لجميع حقوقهم ونفعل معهم كل خير يحسن من الأعلى وتقتضيه مكارم الأخلاق فإذا علمت أنك مطلوب شرعا بِصَوْن مصالحهم وإزالة الظلم عنهم وإيصال حقوقهم إليهم فلا جرم أن تسمع منهم شكيّتهم وشرح مصالحهم لتتعين على إيصال حقوقهم إليهم ومنها أن تكلمهم لا بتجاوز أحوال الدنيا والمصالح المتعلقة بها، ؛أقوالهم في المعاملات الدنيوية مقبولة كما بسط في محله من كتب المذاهب ووراء هذا أنه يتأكد حضورهم ذلك الغرض المقرر إذا كان أكبر الرأي أن يترتب على تقدير عدمه خطر خروج مملكة عظيمة من يد المسلمين بتعصب المغرى الذي اتخذ أمثال هاته المطالب سلّما إلى مقاصد أخر سيئة لا تخفى ولا بلغها بحول الله فإن بخروج لمملكة على ذلك التقدير يفوت الانتفاع بمرافقها إن كانت ضعيفة وبالأمرين قوتها ومرافقها إن كانت قوية ؛حسبنا في هاته الصحيفة الاقتصارُ على هذا وأنت بألمعيّتك تهتدي إلى شرحه ثم العاقل كل العاقل من يأخذ بالحزم ؛ينصب العيون من مقالات وآراء من تُخشى غوائله ويكون على استعداد في جميع أموره وأوضاعه الخاصة يستعد دفع المضرة سواء من مسلم أو غيره والله الواقي الكافي.»

حوار مع الشاعر اليمني الكبير عبد اللّه البردّوني

الحبيب جغام



شكّل الشاعر اليمني الكبير عبد الله البردُّوني بقصيدته التقليدية فرادة من نوع خاصّ ولمعتْ قدرته التعبيريّة وسَطَ الركام والألوان الباهتة وفتح للقرّاء رؤاه الذاتية المخالفة للمألوف في القصيدة العموديّة.

البردّوني عاش ضريرا وحزينا ويائسا من الحياة العربية وكان حادث العمى مأتما صاخبا في عائلته لأن ريفه «يعتد بالرجل السّليم من العاهات فرجاله رجال نزاع وخصام فيما بينهم فكل قبيلة محتاجة إلى رجل القراع والصراع الذي يقود الغارة ويصدّ المغير»...

مال إلى الأدب منذ الطفولة فقرأ كلّ كتاب صادفه وقرض الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره وأكثر هذا الشعر شكوى من الزمن وتأوّه من ضيق الحال...

صدر له أول ديوان شعري سنة 1961 وكان بعنوان: «من أرض بلقيس» ثمّ توالت دواوينه ومؤلّفاته الشعرية وكتاباته العامة: في طريق الفجر-مدينة الغد - لعيني بلقيس-السفر إلى الأيام الخضر-وجوه دخانية في مرايا الليل-زمان بلا نوعيّة - جواب العصور - رجعة الحكيم بن زيد - ومن مؤلّفاته العامة: اليمن الجمهوري - الثقافة والثورة في اليمن - قضايا يمنية - فنون الادب الشعبي في اليمن - وأعمال أخرى عديدة...

شارك في المهرجانات والندوات الشعرية العربية والعالمية وفاز بجوائز عديدة.

ينتسب البردُّوني إلى قريته «بردّون» وقد كان يحرص ويؤكد على تشديد - الدّال - في إسمه حتى لا ينسب خطأ إلى اتباع المفكّر الاقتصادي الفرنسي «برودون» Bredon الذي وُصف من قبل الماركسية بـ«البورجوازي الصغير» لذلك فهو يوصي بهذا التشديد كما ألحّ عليه لما أجريْتُ معه هذا اللقاء المطوّل على موجات الإذاعة التونسية بتاريخ الخميس 22 سبتمبر 1994.

توفي عبد الله البردّوني في 30 أوت 1999 عندما جاءته خادمته لتوقظه وتناوله العلاج فلم يَصْح فاستدعت زوجتهُ فوجدتْهُ فارق الحياة - رحمه الله -

* **المعروف أنكم كتبتم الشعر منذ أكثر من نصف قرن؟**

ـ تقريبا منذ 50 عاما أو 52 عاما.

* **هل تذكر كيف بدأت تتعاطى الشعر؟**

ـ في الحقيقة البداية لا يمكن أن تلوح لي الآن وبالتالي فإنّ كلّ بداية مجهولة وهي لا تحدّد بالشهر أو بالعام إنما أنا بدأت أحاول الشعر في منتصف الأربعينات وكانت تلك الفترة بداية ميلاد عالم جديد.. عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية الذي تمخّض عنه ميلاد العالم الجديد... في تلك الفترة كانت الأفكار السائدة في اليمن هي محاولة اجتياز الوضع الاستبدادي الفردي وكانت هناك محاولة لضبط نظام الحكم بالدستور أو بأيّ مشروع من المشاريع التي تقيّد السلطة في حدود محدّدة وتجعل الشعب محدّدا ثمّ كان هناك شبه حُريّة.. كان عندنا نحن في اليمن الشمالية وما كان يسودنا ولا يحكمنا استعمار، وإنما كان يحكمنا وضع أشبه شيء بالخلفاء العباسيين أو الخلفاء الفاطميين يعني كنّا نحكم بحكم العصر العباسي أو الفاطمي أو الكافوري... كل التعليم كان فقها ولغة عربية ونحواً وصرفا وأصول دين وكان فيه توسّع إلى حدّ ما في علم الكلام.. وكان علم الكلام هو الخطوة الأولى إلى التجلّي الفلسفي.. وكنّا ندرس الكتب المطولة ونلم بالكتب الجديدة التي أصدرتها المطابع في مصر ولبنان وسورية والعراق. وكنّا لا نلاقي الكتاب المعاصر إلاّ بعد مشقّة...

* **بعد عناء كبير؟**

ـ إيه.. بعد عناء كبير.. وأحيانا نلاقي الكتاب الذي أُلّفَ قبل 20 عاما ويكون عندنا اليوم! في مطلع الخمسينات.. وكانت قراءتي في دار العلوم وهذه دار العلوم كما تعرف نقطة وسط بين الجامع والجامعة..

فهذا التعليم أعطى حصيلة لغوية وجيلاً فكرياً ارتقى إلى مصافّ الجدل الفلسفي.. فكانت هذه الكتب تعطينا الأساس المتين الذي يمكن أن نبني عليه مُعاصرة جديدة لأنّ الجذور الخصبة في التراث كانت قابلة للنبض والتجدّد والتحرك ما أمكن أن تبدأ الحياة المعاصرة في الأدب من منتصف الخمسينات.. أنا بدأت الشعر بطريقة مع الزملاء.. كنّا نتساجل الشعر.. واحد يقول بيتا والثاني بعد دقائق يقول بيتا وأحيانا نتساجل من الشعر المحفوظ.. يقول هذا بيتا والثاني يقول بيتا يبدأ بالحرف الأخير من الأول وكانت هذه تسمى: مساجلة.. إلى جانب الأسمار.. ما كان هناك صحف يومية.. كانت هناك صحيفة نصف شهرية.. لكن مع مطلع الخمسينات كان في اليمن ثلاث صحف وهي الإيمان (1925) والثانية النصر (1949) والثالثة سبأ... وكانت هناك فتاة الجزيرة والقلم العدني وصوت العُمّال والحزب الاشتراكي الشعبي..

كانت هذه أبرز أو أهمّ الملامح ولم توجد في الشمال ما نسميها الصحف النقابية ولا كان هناك مجلة ثقافية خاصّة وعندما جرّب الرعيل الأول إصدار مجلّة ثقافية عنوانها بيت الحكمة لم تعمّر أكثر من 11 شهرا وأغلقت. وكان الأدب أكثر ما يكون دورانا في المجالس في الميادين في احتفالات مناسباتية مثل المولد النبوي الشريف أو عيد رأس السنة الهجرية أو غيرها من المناسبات وهكذا... أنا عندما استحصلت على مسائل فقهية اشتغلت في المحاماة وكانت المحاكم شرعية لا تحتاج إلى خرّيج حقوق أو إلى شهادة في الحقوق وإنما تحتاج إلى إلمام بالمسائل الفكرية التي تقوم عليها الأحكام التي تساجل فيها الناس مثل المواريث.. مثل نفقة الحضانة.. ونفقة العدّة.. فكنت في هذه المحاكم ناجحاً لأني كنت أحامي عن النّاس البؤساء وكنت أتعاون معهم. وعندما بدأت الشعر بدأت تلوح تلك الذكريات بطبائعها

الإنسانية ومشاكلها المعيشية بطريقة الشكوى من الأحوال.. بطريقة لغة أغاني الرعاة وأغاني الحصاد وفي أغاني البذر وفي الأهازيج التي تدعوها حركة العمل.. فكان في اليمن ازدهار في الفنون الشعبية.. لأنّها كانت فنونا متعدّدة، فكان هناك في كلّ عمل أهزوجة تُؤدّى.. كان عندنا في الحصاد أهازيج متسارعة في البذر وفي تصعيد المياه من الآبار.. إنّها أصوات عديدة تشبه الموّال.. وقد أصدرت كتابا بعنوان: فنون الأدب الشعبي في اليمن وهذا كان حصيلة تتبّع وبحث واستشراف واستنتاج وكانت النّصوص التي اعتمدت عليها سماعية.

* هل للعائلة فضل عليكم في احتراف الشعر وفي تناول حياة المجتمع على طريقة الشعراء؟

ـ في الحقيقة عائلتي فلاّحة وعندما أصابني العماء...

* في أيّ سنة؟

ـ يمكن في السنة السادسة.. يعني في الصبا الباكر، ربما أنه حدث قبل الابتدائي أو في السنة الأولى ابتدائي لأنّي تعلمت الابتدائي على أوّل معرفة الحروف ومعرفة الأصوات الأدائية وقراءة القرآن في التجويد.. بدأت سماعا.. سمعت من الشيوخ وكنت أعطي ما أسمع وبهذا تكونت ما تسمى ملكات التساجل وملكات التحاور الجميل والتطارح الفقهي.. وبدأت العمل في المحاماة ومعالجة حقوق المطلقة التي تعطيني ورقة توكيل بما أني مفوّض للدفاع عنها والمطالبة بحقوقها...

* كم بقيت في هذا العمل؟

ـ تقريبا 12 عاما.

* ثم بعد ذلك؟

ـ وطبعا بعدها دخلت السجن ثم انتقلت الى صنعاء.. أنهيت فيها السجن لشهور ثم دخلت دار العلوم وهي مدرسة حكومية داخلية تعطي السكن والقوت ونقودا قليلة وأصبحت في سلك الطلاب.

* أستاذ عبد الله.. متى وُلدت؟

ـ تقريبا في عام 1930.

* لماذا تقول تقريبا.. أنت لستَ متأكّدا من سنة ميلادك؟

ـ ما فيه تحديد وإنّما قربّت من هذا التقريب من حادثة.. في عام ضرب الطائرات عندما قامت الطائرات الانقليزية وقصفت بعض المدائن في الشمال سألتُ والدتي: أين كنتُ في ذلك الحين؟ قالت لي: مازلت ذلك الحين عدم، كنتُ في ذلك الحين أحمل أخوك وبعد سنة ولدت. فقلت أنا من مواليد 1929 أو 1930.

* والدتك هل كان لها تأثير في حياتك وفي شعرك وهل هي موجودة؟

ـ ماتت عام 1954 وأثّرت فيّ تأثيرا كبيرا.. كانت حكّاءة.. كانت تروي حكايات طريفة وأحاديث وأقاصيص عجيبة.

* يعني انّها زرعت فيك موهبة الأدب باعتبار أنّها كانت تروي حكايات أدبية وتقوم بالأدب الحكائي؟

ـ الحقيقة أن الأصالة الأدبية تكونت أصولها وجذورها من الأصوات الشعبية في المزارع وبالأخص أناشيد الحروب وأناشيد المياه من الآلات.. لقد

كانت أقاصيص والدتي مستمدّة من واقع المجتمع ومنتزعة من معايش النّاس.

*** هل كتبت فيها شعرا؟**

ـ نعم والدتي كانت تغذّي خيالي.. وقد كتبت فيها كتابا لأنّها كانت هي ذاتها شعرا ولا يحتاج الشعر إلى شعر وإنّما هناك نصوص قيّمة وذات قيمة وذات أسطورة ولها طابع فلسفي وطابع حياتي كأنّ المرء يقطع من شجرة الحياة... ولكن أنا كتبت عنها من أجل أن استخلص منها المواقف وكيف كنّا نتثقف ونتعلّم من الأمهات والجدّات حكايات الأسمار.. والدتي في الحقيقة علّمتني أمورا كثيرة لكني انقطعت عنها في الفترة التي بدأت فيها أعي وضع الكلمة وسيكولوجية العبارة وشجى الصوت وجمال حفيف الأشجار...

*** ولكن هل بالإمكان أن تقرأ علينا بعض المقاطع من قصيدتك الجميلة: «أمّي» وهي منشورة في ديوان: «من أرض بلقيس»؟**

ـ تركتني هاهنا بين العذاب
ومضت يا طُول حزُني واكتئابي
تركتني للشقا وحدي هنُا
واستراحت وحدها بين التُّراب
حيث لا جوْرٌ ولا بَغْيٌ ولا
ذرة تنبي وتنبي بالخراب
حيث لا سيفَ ولا قنبُلة
حيث لا حرب ول لمعُ حِرابِ
حيث لا قيد ولا سوط ولا
ظالِم يطغى ومظلوم يُحابي
خلفّتني أذكر الصفْوَ كما
يذكر الشيخُ خيالات الشباب
ونأتْ عنّي وشوقي حَولَها
ينشد الماضي وبي ـ أوأهُ ـ ما بي
ودعاها حاصد العمر إلى
حيث أدعوها فتعيا عن جوابي
حيث أدعوها فلا يسمعني
غير صمت القبر والقفر اليباب
موتها كان مُصابي كلّه
وحياتي بعدها فوق مصابي

كما أقول:

ها أنا يا أمّي اليوم فتًى
طائر الصيت بعيدٌ في الشهاب
أملأ التاريخ لحنا وصدًى
وتغني في ربا الخلد ربابي
فاسمعي يا أمّ صوتي وارقُصي
من وراء القبر كالحور الكعاب
ها أنا يا أمّ أرثيك وفي
شجو هذا الشعر شجوي وانتحابي

أنا عندما بدأت أتحسّس جماليات الريف المسموعة والمشهودة والملموسة دخلت المدينة ليس فيها شيء من هذه الظواهر الريفية وضيعتُ شقاء المدينة في الانهماك على التعليم من أولّ الابتدائي إلى أن تعلمّت تقريبا ما لا يقلّ عن كتابين من كل فنّ من فنون البلاغة.. مثلا في النحو قرأت كتابين، في الصرّف كتاب في البلاغة كتابين.. في أصول الفقه ثلاثة كتب.. في الفقه أربعة كتب.. هذه كانت بالمدرسة بضفار ثمّ كانت مقرّرة في دار العلوم بصنعاء والذي أضيف إلى منهج دار العلوم هو المنهج التاريخي الذي كان يمليه علينا أحد الشيوخ.. تاريخ الطبري أو تاريخ المسعودي.. كان هناك درس في التاريخ والذي يدرسّنا من النسخ الموجودة في مكتبة

المدرسة وما كان في المدرسة غير مروج الذهب للمسعودي وغير شرح نهج البلاغة لأبي الحديد وغير الطبري وابن خلدون.

*** الآن أستاذنا الكريم سنقدّم أغنية للفنان اليمني محمّد مرشد ناجي؟**

ـ محمّد مرشد ناجي.. أنا ما عندي تسجيل

*** لا.. لا.. نحن سنبثّ هذه الأغنية من هنا؟**

ـ أهلاً..

(... الفنّان اليمني محمّد مرشد ناجي يغنّي...).

ـ شكراً.. إنّها أغنية جميلة

*** هل تستمع إلى الغناء من حين إلى آخر؟**

ـ نعم أستمع إلى الغناء كفن شقيق الشعر

*** وهل لحّن لك الموسيقيون بعض القصائد؟**

ـ لي تقريبا 10 قصائد مغنّاة وقد اختارها الملحّنون والفنّانون من الدّواوين ولكنّ لم أكتب خصيّصا للغناء والتلحين.

*** هذا ليس من اهتماماتك؟**

ـ عندما تكون هناك دواعٍ.. كتبت قصيدة عن ثورة سبتمبر وقصيدة من أرض بلقيس يغنّيها أيضا محمّد مرشد ناجي وأقول في مطلعها:

من أرض بلقيسَ هذا اللّحن والوترُ
من جوّها هذه الأنســامُ والسّحَـرُ
من صدرها هذه الآهاتُ.. من فمها
هذي اللّحونُ. ومن تاريخها الذكر
من «السعيدة» هذي الأغنياتُ ومن
ظـلالهـا هـذه الأطيـافُ والصـُّور
أطيافها حول مسْرى خـاطـري زُمَـرٌ
من التـرانيــم تشــدو حَوْلها زمرُ
من خاطر «اليمن» الخضرا ومُهجتهـا
هذي الأغـاريـدُ والأصـداء والفكرُ
هــذا القصيــد أغـانيهــا ودمْعَتُـها
وسحْـرُها وصباهــا الأغيـد النّضرُ
يكاد من طــول مـا غنّى خمـائـلها
يفوح من كُلّ حرف جـوُّها العطـرُ

*** ما هو أوّل ديوان صدر لك؟ هل هو «من أرض بلقيس»؟**

ـ نعم هو أوّل ديوان وله حكاية غريبة فقد أعلنت الجمهورية العربية المتحدة يومها عن مشروع ألف كتاب وجاء إعلان إلى اليمن بأنّ من لديه مجموعة شعرية أو مجموعة قصصية أو كتاب فليبادر بها لتدخل في مشروع الألف كتاب الذي سمّي أخطر مشروع في الستينات، فبعثت أنا مجموعة من الشعر بعنوان «من أرض بلقيس». فاندهشت عندما أصدروا هذا الديوان عام 1961 وكلّ الباحثين والدارسين يعتمدون على هذا الديوان لأنّه صدر في هذا المشروع الثقافي.

*** ما هي التأثيرات الأخرى التي شكلت خلاصة تجربتك الشعرية؟**

ـ هناك الأصالة الدخيلة في النفس وسمع السمع لأنّ السمع العادي يُعطي الأصوات العادية أما سمع الباطن فإنّه يجعل للمسموعات ألوانا وظلالا وأسرارا ثم هناك الحساسية بالأشياء والكائنات والتحاور معها

باطنيا ثمّ قدرة الهضم والتمثل لكلّ وافدات الثقافة...

*** من هم حسب رأيكم رواد الشعر العربي المعاصر؟**

- الشعر كلّه رائد الشعر.. كل الشعراء كانوا مددَ بعض وسند بعض.. فعندما حدث التحولّ الاجتماعي حدث التحولّ الأدبي والجديد والتجديد لمسيرة الشعر أيضا ولسائر الفنون كالرواية والمسرح والقصّة والأغنية. ويبدو لي أننا نعتزّ بالطليعة التجديدية من نوع بدر شاكر السيّاب وعبد الوهاب البيّاتي ونازك الملائكة وخليل حاوي ومحمود درويش.. الأدباء والشعراء طبقات وهؤلاء هم الطبقة الأولى.

*** ومن الشعراء المغاربة.. هل تقرأ لبعضهم؟**

- واللّه في الحقيقة أقرأ من الأدب التونسي لقليلٍ من الشعراء... «المصطفى الوهايبي».

*** تقصد المنصف الوهايبي؟**

- نعم المنصف الوهايبي.. و«المنصف الزّغِين»

*** تقصد المنصف المزغنّي؟**

- نعم المزغنّي وكذلك محمّد القابسي (يقصد محمد أحمد القابسي) أما الطليعة والجذوة المتقدة دائما هو أبو القاسم الشابي فمايزال ينبض ويضيء إلى الآن، فهو المقياس للأدب التّونسي وللمدرسة الحديثة والتحديثية في الشعر كلّه من أول العشرينات إلى الآن.. والتّواصل قائم وكذلك المغرب، فنحن نقرأ له كتبا أكثر ممّا نقرأ من أشعار أديب - نسيت إسمه - يكتب في الرحلات وهو الذي جدّد أدب الرحلات.. وهكذا..

*** أستاذ عبد الله البردّوني.. لكم مجموعات شعرية عديدة: «من أرض بلقيس - في طريق الفجر - مدينة الغد - وجوه دخانية في مرايا الليل - ترجمة رملية لأعراس الغبار - زمان بلا نوعية - كائنات الشوق الآخر...»**

- نعم وكذلك «السفر إلى الأيام الخضر - رواغ المصابيح - جواب العصور - رجعة الحكيم بن زايد - لعيني أم بلقيس...» 13 ديوانا ودراسات مختلفة.. وهذه قصيدة بعنوان: «السفر إلى الأيام الخضر» ومنها:

يا رفاقي.. إن أحزنَتْ أغنياتي
فالمآسي.. حياتكم وحيـاتي
إن همَت أحرفي دماً فـلأنـي
يمنيُّ المداد.. قلبي دواتـي
أمضغُ القات كي أبيتَ حزينـا
والقوافي تهمي أسىّ غير قاتي

*** إن أشعاركم تحمل مضامين وأفكارا سياسية ونقداً للواقع العربي فكيف تصوّر العلاقة بينك وبين السياسة؟**

- إذا قلنا سياسة فقد قلنا بالتأكيد ثقافة، لأنّ السياسة تقوم على الثقافة الأدبية والفلسفية والاجتماعية وليس هناك سياسي حقيقي لا يعتمد على مرتكزات ثقافية وليس هناك مثقف حقيقي إلاّ وهو عارف بمذاهب الاقتصاد والاجتماع وكل التحولات السياسية.. وقد يكون المثقف الأدبي أقلّ دراية بالسياسة المباشرة وقد يكون السياسي المباشر أقلّ دراية بالأسرار الأدبية، ولكن ليس هناك جهل بالأدب عند السياسي لأنّ السياسة هي كلّ الوجود فلها ارتباط برغيف الخبز وبالقميص الذي نلبسه وبالورق الذي نكتب عليه.. كما أنّ للأدب وجودا كقوّة ثقافية في

عالم السياسة لكونه يهندس نفوس الساسة كمواطنين ونفوس المواطنين كساسة.

*** ماذا يعْني لك التراث؟**

ـ نحن عرفنا العصور الماضية من خلال التراث بكلّ جوانبه الفكرية والفقهية والأدبية... وأنا آخذه كلّـه ولا أترك شيئا منه من أجـل الوصـول إلى المنشود.

*** والثقافة الشعبية؟**

ـ لقد كشفت لي ثقافتي الشعبية نكهة الأرض وسذاجة الإنسان الحلوة، لأن الفنّ الشعبي ليس من صُـنْع التعليم والبلاغيـات وإنّمـا هو كفيـض الشروق من وجه الصباح وكأريج البساتين من كؤوس الزهر.

*** هناك الآن الكثير من الأدباء والمثقّفين من الوطن العربي يحضرون إلى تونس للمشاركة في ندوات ومؤتمرات متنوّعة مثل ما تنظمه هذه الأيام «بيت الحكمة» ووزارة الثقافة التونسية بالتعاون مع اليونسكو ندوة عن الشعر والرواية في الوطن العربي.. كما يحضر بيننا في هذه الفترة الشاعر عبد الوهاب البياتي للمشاركة في ملتقى تحت عنوان: «الحبّ في الشعر العربي» ويفتتح (غدا) بالجنوب التونسي؟**

ـ والله لكم الشكر بإنعاش هذه القضايا الأدبية.

*** يا ليتك تكون حاضرا بيننا في مناسبة من المناسبات الثقافية التي تنتظم هنا في تونس؟**

ـ إن شاء الله.. أنا حضرت الى تونس 4 مرآت.. حضرت خلال أيام السيرة الهلالية مع الأستاذ الطاهر قيقة.

*** متى كان هذا؟**

ـ يمكن عام 1986 أو 1987.

*** أستاذ عبد الله كشاعر متمسك بعمود الشعر التقليدي.. كيف تنظر إلى الشعر الحرّ وإلى ما يكتبه الشباب وبعض الشعراء؟**

ـ الشعر الحقيقي هو شعر في أي شكل من الأشكال سواء في شكل تفعيليّ أو في شكل مرسل أو نثري أو في شكل عمودي... نحن لا نشترط على الشعر إلاّ أن يكون شعرا وعندما يكون الشعر شعراً يقدر على أن ينتقي شكله وأن يختار تسريحة رأسه وأن ينتقي ألوان عيونه.. للشعّر أن يلبس أي حلّة ويتزيّن بأيّ الأزياء فهو شعر حق.

*** ولكنّك تتمسّك بالعمودي؟**

ـ أنا متمسّك به ولكنّي أقرأ العمودي القديم والعمودي المعاصر والقصيدة الجديدة.. قصيدة المدرسة الواقعيّة الجديدة وأقرأ القصيدة السريالية.. أنا أتابع الشعر إلى آخر مدرسة وأعايش كل المدارس وأعرف المدارس التي تطوّرت والمدارس التي انتكست ثمّ إنّ المدارس كلّها ليست إلاّ وجهة عامة. أما الفـنّ الحـقـيـقـي فهو الشعر من أيّ مدرسـة ومن أي مذهـب من المـذاهب لأنّ الإجـادة هي مدرسـة كلّها.

*** الآن أسالك عن طرفة بن العبد وعمر بن أبي ربيعة وبشّار بن برد وأحمد شوقي**

وحافظ إبراهيم وغيرهم.. هذه الأسماء ماذا تثير فيك؟

ـ هذه الأسماء ليست من خارج الذكريات وإنّما أنا وإياهم من عائلة واحدة حتى الذين مضت عليهم آلاف السنّين أومئات السنّين فمازلنا نعايشهم.. مازلنا نعايش سوفوكليس وهوميروس والمتنبّي وبشار وكذلك شعراء عصر النهضة أحمد شوقي ومحمود سامي البارودي واسماعيل صبري.. هذا في مصر.. وفي العراق الزهاوي والرصافي والكاظمي.. وفي الكويت فهد العسكر وكذلك في السعودية الطاهر زمخشري وكذلك في البحرين ابراهيم العريّض.. وفي كلّ بلد من البلدان العربية شعراء تعايشوا على بعد ونهجوا منهجا واحدا وهم مختلفو الديار والأماكن ولكن تجمعهم أمومة اللغة ورضاعة الفن.

لقد تميّز هؤلاء الشعراء على معاصريهم.. تمرّد طرفة فشرب الممنوعات أيام حرّمتها القبيلة على نفسها فكان عقابه الطرد لأنّه رأى حريته أكبر من تقاليد العشيرة لكنّه ظلّ شاعرا طلليّا ولم يتجاوز تقاليد الشعر بعكس الشعراء الصعاليك الذين تجاوزوا حدود القبيلة وتقاليد الشعر معا فليس لهم بكاء شعري على الاطلال لأنّ بيوتهم كانت كلّ الأرض.. أما عمر بن أبي ربيعة فكان خلاصة لشعر عهدين، العهد الجاهلي والعهد النبوي وكان يملك قوّة الإباحية في الإسلام فتغنّى بالأطلال وبكى على الرسوم وقال عن المرأة ما لم يقُلْ وابتدع فنا غزلياً كان مضمونه المرأة.. أمّا بشّار فقد أقحم الفلسفة في الشعر وساق أفكارا جديدة في نصوص شعرية متنوّعة.. أما الشاعر أحمد شوقي فقد كان خاتمة القدماء وطليعة المحدثين إذ جمع بين الروائح الأولى من العصر وبين عصر التراث الشعري...

*** ما هي الهموم التي تشغل بالك في الوقت الحاضر؟**

ـ همومي أن يكون النّاس أفضل مما همْ وأن يكون زمانهم الآتي أرغد من يومهم وأعظم همومي أن يسود العالم الحب والسلام والرخاء العام والابداع حتى يصبح العالم قرية للتصافي والسموّ...

*** من هو أقرب شاعر صديق إلى روحك وإلى نفسك؟**

ـ يبدو لي أن القريب جداً هو أمل دنقل.

*** لماذا أمل دنقل بالذات؟**

ـ لأنّه امتلك العبارة الثورية والأداء الفني وجمع ما نسمّيه الهمس التعبيري والعنف التوتّري ولأنّه أخضعَ القصيدة لأن تعالج التراث وتمتدّ إلى المعاصرة وتتعدّد وجهات القصيدة عنده وهو فنّ متماسك وقوي...

*** ما هو وجود المرأة في حياتك وفي شعرك؟**

ـ المرأة هي إنسان.. فيها كلّ معاني الإنسانية وهي أكثر إنسانيةً لكونها أمّا ولكونها ملهمة وهي متعدّدة الوظائف.. وهي نصف المجتمع. أمّا من الناحية التكوينية.. فلانة أو فلانة هذا راجع إلى موقفها الإنساني وإلى تحديد خطّها من خطّ المفسدين والعابثين بالإنسانية.

*** ولكن ما هي تجربتك الخاصّة معها؟**

ـ ليس لي في الحقيقة تجربة خاصة.. كل تجاربي عادية فنحن نشأنا في اليمن في مجتمع رجالي منعزل عن المجتمع النسائي وكأنّ كلّ جنس من الأجناس مجتمع مغلق.. لا تحدث إلاّ صلات نادرة وفي أحيان

قليلة. ولهذا فإن المرأة في اليمن مخلوق عجيب لأنّها تعيش من وراء الحجاب وتتحدّث من وراء الجدران.. نعم هي مخلوق عجيب ولكنّها بدأت تلاقي في ميادين العمل وفي مكاتب الوظائف الاهتمام.. كانت المرأة زميلة الرجل كما كان الرجل زميل المرأة ولهذا فأنا أخاطبها مرةً كأمّ ومرةً كأنثى يعني لها عدةّ صور.. صور المرأة أربعة: الزوجة والحبيبة والأخت والابنة فهي هكذا بصور متعددّة كلّها صور حميميةّ وما وقع من انزلاقات وتشويه فهذا ذنب المجتمع الرجالي الذي جعلها مخلوقا ضعيفا ووضع نفسه في موضع المقتدر على كل شيء. وجعلها هي العاجزة عن كل شيء.. فالمرأة هي أمّي وأمّك وأختي وأخـ... والمرأة هي مناضلة كالرجل ووطنية وصحيحة الانتماء كالرجل.

*** هل تقرأ لنزار قبّاني؟**

ـ نعم

*** وهل يعجبك شعره عن المرأة؟**

ـ شعره جميل ومتعددّ الأدوات وله معجم واحد هو المعجم الأنوثي في لمعان العقد والقلم الأحمر وحكايات العيون ورفيف الشال.. نزار من الشعراء المجيدين وكاد أن يتفردّ في هذا الجانب بلغته الخاصة وبرؤيته الفريدة وبمعجمه الخاص.

*** هل تغزلت أنت بالمرأة؟**

ـ لي قصائد كثيرة عن المرأة.. أقرأ عليكم من قصيدة امرأة الفقيد (من ديوان مدينة الغد) وقد كتبتُها في أكتوبر 1964:

لِمَ لا تعود؟ وعاد كل مجاهدِ

بحلى «النقيب» أو انتفاخ «الرائد»

ورجعت أنت توقعا لمَلمته

من نبض طيفك واخضرار مواعدِي

وعلى التصاقك باحتمالي أقلقت

عيناي مضطجع الطريق الهامدِ

وامتد فصل في انتظارك وابتدا

فصل، تلفّح بالدخان الحاقد.. إلخ

*** هل تحب السفر.. أعرف لك قصيدة بعنوان: «صنعاء في طائرة» في ديوان: «السفر إلى الأيام الخضر».. هل كتبت هذه القصيدة وأنت في رحلة سفر؟**

ـ نعم..

على المقعد الراحل المستقر

تطيرين مثلي.. ومثلي لهيفَهْ

ومثلي.. أنا صرت عبد العبيد

وأنتِ لكل الجواري وصيفه

كلانا تخشبنا الأمنيات

وتعصرنا الذكريات العنيفه

فقدنا الخليفة... مذْ باعنا

إلى كل سوقٍ.. جنود الخليفه

... إلخ..

شكرا أستاذ عبد الله البردّوني

ـ شكرا وأريد الاستماع إلى أغنية الكرنك.. لعبد الوهاب.

معالم ومواقع

سوسة

«سوسة مدينة بين الجزيرة والمهدية، طيبة، رفهة خصبة على نحر البحر، ولها سور حصين وماؤها معين، وبها مراجل قليلة وأعمال صالحة نبيلة، وأهلها موقورون عقولهم وافرة ومعاملتهم حسنة والغالب عليهم السلامة، ولها أسواق حسنة وفنادق وحمامات طيبة، وهي من القيروان على مرحلة وكانت لها ضياع جمة ووجوه من الجبايات غزيرة وغلات واسعة ورباطات كثيرة.»

إبن حوقل

رشيد غريب



سوسة مدينة ضاربة في التاريخ، حازت على مكانت مميزة في عصورها التارخية، اكتسبت تاريخا حافلا بالأحداث والمواقف الخالدة، فهي نموذج لمدينة الماضي والحاضر.

إن مدينة سوسة تعدّ من المدن المتميزة لاحتفاظها بأكبر عدد من المعالم التاريخية التي لازالت قائمة والتي تحظى بالعناية والرعاية. فهذه المعالم التاريخية تكشف عن العمق الحضاري للمنطقة وعن تشابك العلاقات الحضارية بها، وترجع بالمدينة إلى عمق التاريخ من القديم إلى الحديث وتكشف الحركة الإنسانية نحو المعرفة ونحو الحضـارة، فمن أجل هذا سجلت مدينة سوسة ضمن قائمة التراث العالمي، والتراث في المفهوم الحديث أصبح تراثا للإنسانية.

تقع مدينة سوسة على الساحل الشرقي الأوسط على بعد 140 كلم جنوب مدينة تونس، ذات مناخ معتدل شبه قاري، تتميز منذ القديم بغابات الزيتون وبالأراضي الزراعية التي تحيط بها، كما تتميز بالصناعات التقليدية والصيد البحري.

ويمتد تاريخ سوسة من الناحية الزمنية على حوالي ثلاثة آلاف سنة، حين جاءت السفن الفنيقية من شرقي البحر الأبيض المتوسط ورست على مقربة من الشواطئ الغربية منه. وأنشئت محطات ساحلية، وكانت محطة سوسة التي أخذت فيما بعد إسم هدروماتوم "HADRUMETUM" من أهم المحطات التي أنشئت على الساحل الأوسط وكان ذلك في حوالي أوائل القرن الحادي عشر قبل الميلاد.

ومنذ ذلك التاريخ أصبحت هذه المحطة مركزا هاما يتوافد عليها الفنيقيون ومن بعدهم الرومان بأعداد كبيرة قصد ترويج سلعهم وتنمية تجارتهم. وأصبحت سوسة دائرة ومحطة تخرج من أطرافها التجارة إلى كلّ سواحل البحر الأبيض المتوسط.



الميناء في بداية القرن 20

وانتصبت على ساحلها كل خيرات العالم شرقه وغربه ليتمّ بينها التبادل التجاري الذي ساهم بتطور الحضارات القديمة وازدهارها.

سوسة إذن بدورها البحري عبر التاريخ القديم أكملت الدور الذي قامت به منطقة الساحل حضاريا وتاريخيا.

الفتح الإسلامي:

عند الفتح الإسلامي لإفريقية تولى عبد الله بن الزبير فتح مدينة سوسة، وتم له النصر بعد معارك ضارية ضدّ البزنطيين بقيادة البطريق نقفور وكان ذلك سنة 667 م.

وفي سنة 800 م تولى الأغالبة حكم البلاد وجعلوا مركزهم القيروان وأصبحت سوسة ميناءها الحربي، كما واكب قيام الدولة الأغلبية حركة عمرانية واسعة النطاق، وتعربت مدينة سوسة. وشرع في تعميرها كما هي العادة في بناء المدن الجديدة، وازدهرت المدينة وامتدت في اتجاه الجنوب الشرقي، وتنافس الحكام والأمراء في بناء المساجد والمدارس والأسوار والرباط، والواقع أن ما تشاهده في سوسة من المعالم التاريخية الرائعة في جميع أحيائها داخل الأسوار والتي ترجع إلى عصور مختلفة هو مشاهد حق على ما اتسمت به المدينة من الازدهار المعماري الرائع كما يشهد بذلك الرحالة العرب وغيرهم بذكر أخبارها وأوصافها.

إسهامات سوسة الحضارية:

اهتمّ أمراء بني الأغلب، زيادة الله وأبو عقال وإبراهيم أحمد، بتعمير مدينة سوسة فشيّد قصر الرباط سنة 821 م ومسجد بوفتاته سنة 837 م والجامع الكبير سنة 851 م ومنار خلف الفتى سنة 844 م وأسوار المدينة سنة 859 م ودار الصناعة التي أنشئت بجانب الميناء.

واحتفظت هذه المدينة بكافة جوانب النشاط التجاري والبحري وطارت لها السيادة البحرية في المنطقة، ومن مينائها انطلق الفاتحون في فترات مختلفة لفتح الجزر الواقعة على شعاع مدينة سوسة مثل قوسرة ومالطة وسرقوصة وصقلية.



المسرح البلدي
بسوسة



متحف سوسة من الداخل

ثم انقطع المسلمون عن غزو تلك المدن لاهتمامهم بإخماد الثوارت الداخلية، فتجرأت عندها سفن الروم على مهاجمة السواحل الإفريقية، فأسس هرثمة بن الأعين رباط المنستير ثم أسّس الأغالبة رباط سوسة وكذلك تمّ تحصين المدينة بسور لحماية هذه المنطقة، وواصل الروم مهاجمة هذه السواحل في أيام إبراهيم ابن الأغلب إلى أن اتفق البطريق جريجوري مع الأمير الأغلبي سنة 813 على هدنة لمدة عشر سنوات، غير أن هذه المعاهدة نكثت بعد أربع سنوات وتجدّدت الهجمات والغارات على المنطقة مما دعى إلى ضرورة الإستعداد لغزو صقلية. فظهرت طبقة من علماء المالكية المتفقهين الذين كان لهم أعظم الأثر في غلبة الروح الدينية والاتجاه إلى الزهد والرغبة في المرابطة بالثغور بقصد الجهاد في سبيل الله، فتواصل بناء الرباطات والقصور على السواحل الإفريقية وركزت هذه المعالم خاصة في منطقة سوسة وضواحيها. ويذكر ابن خلدون أنه بهذه البلاد عدد كبير من الرباطات.

ويقول البكري: «وخارج مدينة سوسة محارس وروابط ومجامع للصالحين وبداخلها محرس عظيم كالمدينة مسوّر بسور متقن يعرف بمحرس الرباط هو مأوى للأخيار الصالحين داخله حصن ثان يسمى القصبة وهو بجوف المدينة».



منظر خارجي لمتحف سوسة

ويمكن ذكر البعض منها: رباط لمطة، رباط هرثمة، رباط سيدي ذويب، رباط السيدة، قصر ابن جعد، رباط سوسة، قصر الطوب، قصر سهل. وساعدت الأربطة على تكوين طبقة من الصالحين والعلماء الذين كرّسوا حياتهم للجهاد ضدّ الروم، والمرابطة والتعبد في فترات السلم، وكان الخروج لغزو الروم في صقلية غاية هؤلاء الصالحين، ولكي يعبر روح الجهاد المسيطرة على الفاتحين. ولى زيادة الله قيادة الأسطول إلى القاضي أسد بن الفرات، ويذكر المؤرخون أنه في سنة 827 م أقلع الأسطول نحو صقلية وتمّ فتحها بعد معارك ضارية، كما تمّ فتح الجزر والمدن القريبة من صقلية مثل ميقش ومسية وطرمية وساحل إيطاليا الجنوبي الغربي وجنوة واستقر العرب حتى سنة 1089م.

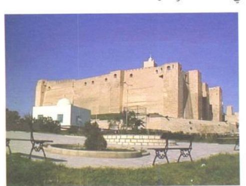
وتوافد على صقلية في فترات مختلفة عدد كبير من العلماء ونخبة من أرباب الصناع من كل فنّ ونقلوا إليها الأساليب الفنية التي عرفوها في سوسة أو في غيرها، وظهرت آثار ذلك في العمارة وفي الفنون الصغرى (نسيج، خزف، عاج وزخارف) فنجد آثار التقاليد الإسلامية في معظم مظاهر الحياة العمرانية ولازالت تحتفظ بتراث هائل من هذه العمارة الإسلامية في قصر العزيزة وقصر الفوارة وصان جيوفاني. فقد ترك الفنّ الإسلامي بصمات واضحة في هذه العمائر، وكانت هذه مساهمة هامة في نقل الحضارة العربية إلى الحضارة الإنسانية.

معالم سوسة التاريخية :

تعتبر مدينة سوسة بحكم كونها عاصمة الساحل في العصر الإسلامي أغنى مدينة على الإطلاق بالآثار



أحد أبواب الأسوار



الرباط



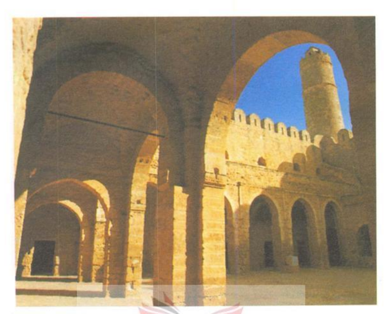
معهد الذكور بسوسة

الإسلامية، فقد اعتنى الأمراء الأغالبة ومن بعدهم الصنهاجيون والحسينيون بتشييد العديد من المساجد والمدارس كما اعتنوا بإقامة الرباط والأسوار والقصبة والأسبلة والأسواق والحمامات.

الـــربـــاط :

ويعرف أيضا بقصر الرباط وقد وصلت إلينا عمارته في حالة جيدة وهو من بناء الأمير زيادة الله بن إبراهيم بن الأغلب الذي أسسه سنة 821 م وتاريخ الإنشاء مسجل على لوحة رخامية بأعلى مدخل المنارة، والرباط ذو تخطيط مربع الشكل بكل ّركن من أركانه برج مستدير المقطع ما عدا الركن الجنوبي الشرقي فهو مربع المقطع وتعلوه المنارة الاسطوانية الشكل، وبين كل برجين برج نصف إسطواني.

ومدخل الرباط بارز يتوسط الواجهة الجنوبية، يؤدي إلى ممرّ ومنه إلى صحن مكشوف تحيط به غرف لإقامة المرابطين. وفي الطابق العلوي يوجد مسجد لإقامة الصلاة كما توجد غرف أخرى. ومن هذا الرباط خرج القاضي القائد أسد بن الفرات على رأس جيش لفتح صقلية وتمّ له ذلك سنة 827 م.



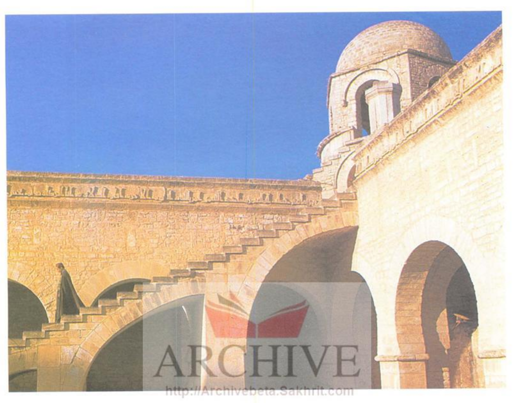
الرباط من الداخل

مسجد بوفتاته :

أسسه الأمير أبو عقال الأغلب بن إبراهيم الأول سنة 838 م وهو من أعمال البناء فتاة مولى الأمير أبي عقال. يتألف المسجد من بيت صلاة مربعة الشكل وتتكون من ثلاثة أروقة مغطاة بأقباء محمولة على بوانك مربعة المقطع، ويتقدم بيت الصلاة رواق. وقد ظهر هذا الرواق الخارجي لأول مرة في عمارة المساجد ومنه انتشر في العالم الإسلامي. ويحيط بأعلى الجدار الخارجي للصحن شريط كتابي بالخط الكوفي به آيات قرآنية وإسم مؤسسه.

الجامع الكبير :

عندما تزايد عدد السكان اتسعت رقعة المدينة، فأمر الأمير الأغلبي أبوالعباس محمد بتأسيس مسجد قرب الرباط وكان ذلك سنة 851 م. فهو مستطيل الشكل ويتألف من بيت للصلاة وصحن تحيط به أروقة من الجهات الغربية والشمالية والشرقية وعلى أعلى جدران الصحن شريط كتابي بالخط الكوفي به آيات قرآنية وتاريخ إنشائه، وقد عرف هذا المسجد عدّة تحويرات وإضافات حصلت عليه في فترات مختلفة وخاصة في الفترة الصنهاجية.



الجامع الأعظم – جانب من الصّحن وجزأ من الكتابة الكوفيّة

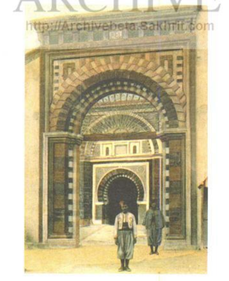
السـور :

يحيط بالمدينة العتيقة سور يبلغ ارتفاعه مابين 7و8 أمتار قد يكون من أعمال زيادة الله الأول سنة 819م. ولما تولى الإمارة أحمد بن الأغلب جدّد هذا السور وقد سجل تاريخ تجديده بشريط كتابي بالخط الكوفي يقع على الجدار الجنوبي من الداخل تقرأ عليه العبارة التالية: «وكان تجديد لسورها سنة سبع وأربعين ومائتين» (859م)، ويمكن الدخول إلى المدينة عبر ثمانية أبواب لازالت قائمة إلى يومنا هذا ما عدا باب البحر الذي هدم أثناء

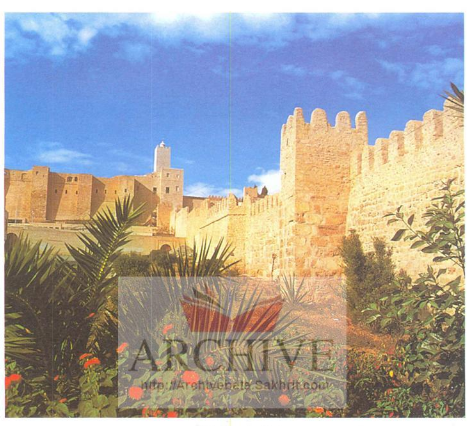


سوسة ساحة باب بحر

الحرب العالميـــة الثـانية وبين هذه الأبــواب توجـد أبــراج مربعـــة أو مستديرة أو مثمنة وهي مآوى للمجاهدين لحراسة المدينة.



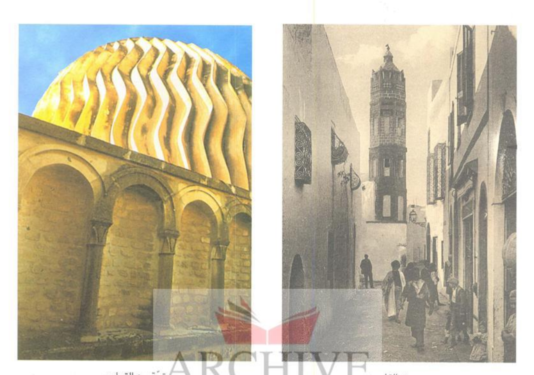
باب القصبة



الأسوار وبرج خلف

منارة خلف الفتى:

تقع في جنوب السور، أقيمت على ربوة، وهي من أعلى تلوح كأنها تحتضن المدينة وتحرسها، أسسها الأمير الأغلبي أبو عقال الأغلبي سنة 844م، وأتّم بناءها إبنه أبو العباس، وهي عبارة عن مدينة صغيرة يحيط بها سور وتتكون من ثلاثة أقسام: قسم خاص لإقامة السلطان أو الوالي، وقسم إداري وقسم للجيش. ولازالت الأقسام قائمة تعبّر عن العظمة المعمارية، وقد استغل ّجانب كبير منها كمتحف للفنون الكلاسكية.



سوق القايد

قبّة بين القهاوي

السـفـرة :

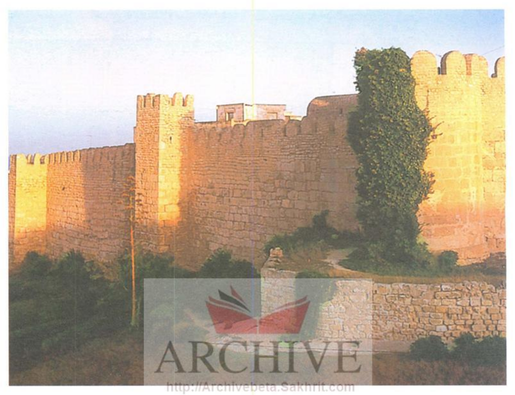
تقع في وسط المدينة العتيقة، جددها إبراهيم الثاني وهي عبارة على ماجل كبير تحت مستوى الأرض مستطيل الشكل سقفه محمول على أقواس ضخمة تستعمل لخزن ماء المطر لتموين المدينة بالماء الصالح للشراب.

قـبـة بين القـهـاوي :

ترجع هذه القبة إلى العهد الصنهاجي، شيّدت بمهارة فنيّة وعناية فائقتين، فالقبة شيّدت من الخارج بعنصر معماري بديع يتمثل في خطوط بارزة ومتقطعة أضفى عليها المعماري حركة ممتازة، ويلعب الظل دورا كبيرا في إبراز جمال هذه القبة. أما الواجهة فهي غنية بالعناصر المعمارية والزخرفة الرائعة من أقواس تعلو المدخل ومحاريب عمياء على الواجهة.

مدرسة الزقـاق :

تقع هذه المدرسة قرب الجامع الكبير وتنسب إلى أحد كبار علماء سوسة وهو أبو جعفر أحمد الزقاق. وتتكون هذه



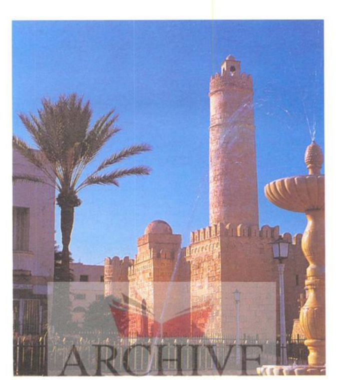
الأسوار – سوسة

المدرسة من عدة غرف لإيواء طلبة العلم وعلى بيت للصلاة وعلى قاعة كبيرة مربعة الشكل مغطاة بقبة وهي متأخرة بالنسبة لبقية المعلم وعلى مئذنة مثمنة المقطع. وتاريخ هذا المبنى قد يرجع إلى الفترة الصنهاجية. أما المئذنة فهي ترجع إلى الفترة الحسينية نظرا لعمارتها المتميّزة عن بقية المآذن المجاورة.

وبالمدينة معالم تاريخية أخرى لازالت قائمة وهي شاهد حي على حضارة عظيمة، وقد أحصى فريق الخريطة القومية ما يزيد عن 80 معلما تاريخيا.

الأعــــلام :

شهدت مدينة سوسة نهضة ثقافية واسعة النطاق لا تقلّ بحال عما كانت تتمتع به عواصم العالم الإسلامي من تقدّم وازدهار، وقد ساعدها على ذلك أنها كانت عاصمة الساحل والمدينة الحربية للقيروان، وكانت من جانب آخر طريقا سهلا ميسورا نحو المشرق والمغرب، فعرفها على إثر ذلك العديد من العلماء والفقهاء وقد اتخذها البعض



منظر خارجي للرباط

منهم مقراً لهم حتى وفاتهم فأنشئت بها تبعا لذلك العديد من المدارس والمساجد التي تعتني بتدريس الفقه والعلوم وما إلى ذلك. وقد توافد على المدينة عدد كبير من طلاب العلم والمعرفة. ومن الفقهاء الذين ذاع صيتهم في أوائل القرن التاسع ميلادي :

يحيى بن عمر :

بن يوسف بن عامر الكناني وكنيته أبوزكرياء ولد بقرطبة سنة 828 م، وتتلمذ على أيدي علمائها ثم تحول إلى مكة لأداء مناسك الحج واتجه بعد ذلك إلى مصر وتلقى العلم بها ثم تحول إلى القيروان لملاقاة الإمام سحنون ومنها استقرّ بسوسة والتحقت به أسرته، وتخرّج على يده عدد كبير من الطلبة. فيقول ابن الحارث الخشفي: «كان يحيى مقدما في الحفظ، وسكن مدة في القيروان فشرفت بها منزلته عند العامة والخاصة وجل الناس إليه، فكانوا لا يرون المدونّة والموطأ إلاعنه». وقال تلميذه عبد الله الأبياني: «ما رأيت مثل يحيى في عمله وورعه، كان حريصا على أهل العلم يحرص طالبه ويشرفه والوصف يقصر والله عن يحيى وفضله، وما يجهل أمره إلا الجاهل». وليحيى عدةّ مؤلفات. فيقول عنه ابن الجزار في

تاريخه: «له من المصنفات نحو الأربعين جزءا». نذكر منها كتاب «الردّ الشافعي» وكتاب «الرواية» وكتاب «الوسوسة» وكتاب «أحكام السوق» وكتاب «الردّ على الشكوكية» وكتاب «أحمية الحصون». توفي بسوسة سنة 902 م ودفن بها.

ابن رزين:

هو أبو عبد الله محمد بن رزين من محدثي إفريقية وكبارهم. زامن يحيى بن عمر وهو من مواليد سوسة، تعلم بالقيروان ومنها قصد الحجاز وعند عودته أقام بمصر وأخذ عن علمائها ثم عاد إلى سوسة وأصبح من كبار علمائها وتتلمذ عليه العديد من الطلبة وذاع صيته عند أهل المغرب وتوفي بسوسة سنة 895 م.

نماذج معماريّة بسوسة



القبرياني:

هو سهل بن عبد الله بن سهل من مواليد القيروان سنة 824 م تتلمذ على يدي الإمام سحنون وكان يلازمه كثيرا وخرجا معا للمرابطة في قصر الطوب إلى أن شيد من ماله الخاص قصراً اشتهر بإسم «قصر سهل» ورابط به إلى أن توفي سنة 895 م.

أبو الأحوص:

هو أحمد بن عبد الله ويكنى بأبي الأحوص. وهو أصيل المغرب الأقصى. انتقل إلى سوسة وأقام بها مرابطا، وتعلّم عليه الكثير من طلاب العلم وبقي يدرس الحديث والفقه بالجامع الكبير. وكان الأمير إبراهيم الثاني يتردّد عليه ويتعظ بنصائحه وكانت وفاته بسوسة سنة 897 م.

ابن بطام:

هو محمّد بن بطام بن رجا الصبي من مواليد البصرة انتقل إلى مصر وتتلمذ على علمائها ثم تحوّل إلى القيروان وأحضر معه كتبا كثيرة لكبار المالكية بالمشرق ودرس بجامع القيروان ثم انتقل إلى سوسة واستقرّ بها وتتلمذ على يده العديد من الطلبة، كما ألّف العديد من الكتب، وكانت وفاته بسوسة سنة 925 م.

وهكذا فإن مدينة سوسة بمعالمها التاريخيّة وبعلمائها البارزين تبقى دائما راسخة وخالدة في الذاكرة الإنسانيّة.



ملكوت الإنسان (*)

ميخائيل نعيمة



موضوع حديثي هو : " ملكوت الإنسان "

في غمرة المشكلات التي يتخبط فيها عالم اليوم، تبدو الإنسانية جسما متهدما، أينما لمسته سمعته صرخة " آخ " حتى كأنها لم يبق فيها عضو سليم غير لسانها، فما من أمة تنام ملء جفنيها وتتنفس بملء رئتيها وتتعب وفي قلبها نشيد التعب الخلاق وتجني، وفي فمها حلاوة الجني الشهي، بل هنالك أرق وقلق وخوف من سوء المصير، وهنالك احقاد تغلي وضغائن تثور وليس من يدري متى تتفجر صواعق وبراكين.

وإن سأل سائل عن مكمن الداء أين هو سمع ما يضحك ويبكي في آن معا، فمن قائل إن علة الإنسان الرأسمالية، ومن قائل إنها الشيوعية، ناهيك بالذين يؤكدون كل تأكيد بأن الداء في اختلال الميزان الاجتماعي والسياسي والحربي، والذين يجزمون كل الجزم بأنه في سرات الناس إلى الدنيا، في هذه البلبلة الهائلة من الآراء قلّما تسمع

* محاضرة ألقيت في تونس العاصمة بتاريخ 17 جوان 1961.

من يقول للناس أيها الناس إنما تعانون من أرق وقلق ومن ضيق في النفس يعود إلى أمر واحد، وذلك الأمر هو جهلكم المطبق للإنسان وللقوى الهائلة التي تجمهرت فيه والتي تأبى عليه الانحصار في أي من الأقفاص التي أعددتموها له، فأنتم تريدونه آلة للتبذير وماكينة لإنتاج الغذاء والسلع وفزاعة تحمل بندقية تهول بها على الذين يقتربون من حدودكم أو تقتحمون به حدود جيرانكم، وتريدونه حجرا في بناء ضخم يدعى الدولة ومهرجا يسليكم عن أشجانكم، وفنانا يطرد الضجر من أفكاركم، ومخترعا يرفه عن أجسادكم.

إن مثلكم في ذلك مثل الذي يكتفي من البحر بصدفة أو بحفنة من زبد، أو هو مثل الذي أعطي مدفعا من عيار ثقيل فراح يصطاد به البرغش والذباب، وأنتم لو عرفتم أي بحر لا يحد هو الإنسان وما هي العطايا الباهرة التي ينطوي عليها لما اكتفيتم منه بالصدف والزبد، ولو دريتم أي طاقة هائلة تكمن في كيانه لسخرتم بأنفسكم تسخرون تلك الطاقة لصيد الذباب والبرغش.

إيه، عظيم هو الإنسان وعظمته تفوق حد تصوره، وهي تقوم لا بما أنجزه حتى اليوم من أعمال بل بما سينجزه على مدى الزمان ونحن نلمح تلك العظمة لمحا من خلال مطامحه التي لا تعرف الحدود، كما نلمح عظمة الرجل في الطفل والسنديانة في البلوط والكهرباء في البرق والحياة اللامتناهية في كل مظهر من مظاهرها المتناهية.

والذي يحجب تلك العظمة عن عيون الناس حتى الحكماء هو أنهم يرون الإنسان ينتهي حتما إلى الموت شأنه في ذلك شأن النبتة والبهيمة، فالموت هو العقبة الكأداء التي يقفون أمامها حائرين وذاهلين وقانطين لأنهم لا يبصرون من حياة الانسان غير ما امتد منها بين المهد واللحد.

الموت ، وما هو الموت، إن لم يكن جانبا من النظام الواحد الكامل الشامل العادل الذي يهيمن على كل منظور وغير منظور في الكون، ونحن إذ نريد أن ينتفي الموت من الأرض فإننا في الواقع نريد أن تنتفي الحياة من الأرض.

وماذا يحل بالأرض إذا هي انتفى منها الموت فعاشت كل نبتة فيها وكل حشرة وكل طائر وكل حيوان وكل إنسان إلى الأبعد، إنها بالتأكيد لتضيق بعشبة واحدة أو ببعوضة واحدة أو بسمكة واحدة تنمو وتنمو بغير نهاية وإلى الأبد، وإذا لم يكن هنالك نمو كان جمود، والجمود إن لم يكن موتا ليس حياة وما قيمة حياة جامدة.

وإذا انتفى الموت من الأرض كان معنى ذلك أن رحم الأرض وأرحام الكائنات الحية فيها باتت معقمة ولا خير فيها، لأنَ الأرض لا يمكن أن تتسع لجميع مواليدها إذا هي استمرت في التوليد دون الموت، وإذا تعقمت الأرض والكائنات الحية التي فيها فكيف تعيش هذه الكائنات وبماذا تقتات، وإذا هي باتت في غنى عن القوت فالأرض إذاك غير الأرض والحياة عليهم غير الحياة التي ننكر على الموت أن يفطمنا عن ثديها.

لا، الحياة حق والموت حق كذلك في دنيا تعج بالأشكال والألوان وتزخر بالزخم والحركة وتغتذي بعضها ببعض ويتمم بعضها بعضا، فالحياة زاد الموت والموت زاد الحياة، فلا الحياة تفنى في الموت ولا الموت يموت في الحياة، أما حيث لا أشكال ولا ألوان ولا زخم ولا حركة ولا كائنات تتناسل وتغتذي بعضها ببعض فلا مجال للحديث عن الموت والحياة، بل عن قدرة فوق الاثنين وأبعد من الاثنين وهي القدرة التي لا يطالها اليوم فكر أو خيال، ويعجز عن وصفها أي قلم أو لسان.

أجل ، كل حي على وجه البسيطة سيموت، والبسيطة ستموت، والشمس والقمر والنجوم ستموت، ما من شئ على الإطلاق إلاّ يأتيه يوم يتحول فيه شيئا آخر وتبقى البوتقة العجيبة التي فيها تنصهر الأشياء القديمة ومنها تولد

الأشياء الجديدة إنها الرحم وإنها اللحد في آن معا، وإنها وحدها التي لا تموت، وهي في الإنسان على حد ما هي في سائر الأكوان، والإنسان وحده من بين سائر الكائنات قد أوتي مقدرة الاهتمام بها والتفتيش عنها.

أصحيح أن الإنسان والبهيمة سيان في الموت ؟ وللجواب على ذلك لا بد من أن نتبين الفوارق بينهما في الحياة، وسواء أقلنا مع القائلين بأصل الإنسان في الحيوان أم آمنا مع المؤمنين بانه خلق مستقل عن الحيوان فالأمر الذي لا شك فيه هو أن الإنسان يشبه الحيوان إلى حد بعيد من حيث تركيبه الجسدي ومن حيث الغرائز التي تسيطر على الكثير من حركاته وأعماله، إلاّ أن هنالك فوارق هي في منتهى الأهمية وهي التي تخلق على الإنسان جلالا وقيمة وعظمة ليست بالحيوان وأهمها العقل والخيال والوجدان والإرادة، فهذه قوى خلاقة ليس للحيوان منها شيء ومقدرتها على الخلق لا تعرف الحدود.

الحيوان اتكالي في معيشته، واتكاله على الغريزة التي لا يستطيع أن يبدل فيها شيئا، أمّا الإنسان ففي مستطاعه أن يبدل في غريزته لما أوتيه من قوة العقل والخيال والوجدان والإرادة وذلك إلى ما لا نهاية له، كأن يفرض على نفسه الصوم وهو جائع والطعام في متناول يديه، وأن يلجم عاطفته الجنسية وإرضاؤها قريب وميسور، وأن يكبح ثورة غضبه فلا يبطش بعدوه وإن كان واثقا من تفوقه عليه.

تبني النحلة بيتها بنيانا هو آية في الدقة والهندسة ولكنها هندسة ما تغير فيها شيء منذ أن كان النحل، أما الإنسان فلا نهاية للأشكال الهندسية التي ابتدعها ويبتدعها في بناء مساكنه ومعامله ومعاهده ومعابده، ويغني البلبل غناء فيه منتهى العذوبة والانسجام ولكنه يغني كما غنى أسالفه بالتمام منذ آلاف آلاف السنين، أما الإنسان فلا حصر للأنغام التي يصدرها من حنجرته أو من الآلات الموسيقية التي ابتدعها، ولا حاجة لحشد الأمثلة فالقصد أن نعرف منها إن الإنسان الذي يتكل على قوى تخضع لإرادته هو غير الحيوان الذي يتكل على قوى لا سلطان له عليها البتة، لذلك كان الحيوان غير مسؤول عن أعماله وأصبح الإنسان مسؤولا، والمسؤولية هذه تنطوي على حساب عن كل ما يقوله الإنسان ويعمله، حتى عن كل ما يفكر به ويشتهيه، فهو في كل ذلك يؤثر في الغير ويتأثر بالغير، والحساب الجاري بغير انقطاع بينه وبين باقي الناس وسائر المخلوقات بعضه له وبعضه عليه، أما الذي له فلن يستوفيه غيره وأما الذي عليه فلن يسدّده غيره.

وليس من الناس من يدركه الموت وقد استوفى كل ما له ودفع كل ما عليه، فمن ذا الذي يسدد عنه حساباته بعد الموت، ثم أن الإنسان ما أودع موهبة التفكير والتخيل والضمير والإرادة ليتلهّى بها بل ليستعملها إلى أقصى حدودها، وحدود هذه المواهب هي المعرفة التي لا يفوتها علم شيء، والحرية التي لا يعاندها معاند، وجلي أن الإنسان كما نعرفه اليوم لا يزال بعيدا عن تلك المعرفة وتلك الحرية، أوليس في ذلك الدليل على أنه لم يتقن بعد استغلال مواهبه إلى آخر حدودها، وأنه لا يبرح في الطريق إلى هدفه، وإن هو لم يدرك هدفه قبل أن يدركه الموت فمتى وأين يدركه، وما نفعه من مواهبه الجزيلة إذا هو لم يعط الفسحة الكافية من الزمان لاستثمارها، بل ما نفع الواهب أو قصده من إغداق تلك المواهب على الإنسان ما دام الإنسان لا يجد من عمره من متّسع إلاّ لاستثمار جزء ضئيل وضئيل جدا منها.

يقال إن أقصى ما يستعمله حتى العباقرة من طاقة أدمغتهم لا يتعدى الخمس من الواحد بالمائة، ومعلوم أننا لا نستعمل أكثر من عشرين بالمائة من قدرة التنفس فينا، أما الطاقة التي في دمائنا فمعظمها يهدر هدرا في ساعات الخمول والذهول والتراخي والانقباض النفساني، وهذه الساعات تكاد تستغرق القسم الأكبر من العمر، أنقول

إن الحياة حمقاء إذ وهبتنا فوق حاجتنا بكثير أم نقول إننا نحن الحمقى إذ نحسب أن الحياة تبتدئ في المهد وتنتهي في اللحد.

حقًا انه لفي منتهى الغرابة أن تجود علينا الحياة بمواهب يستغرق استثمارها الزمان كله ثم أن تكون شحيحة إلى حد أن لا تفسح لنا لاستثمارها غير حفنة من السنين المشحونة بالأوجاع والشك والحيرة.

وهنالك فوق ما ذكرت تلك المجاعة التي ما برحت تجتاح قلب الانسان منذ كان الانسان، المجاعة إلى المعرفة والحق والجمال والعدل والسلام والطمأنينة والحرية والخلود، فهذه كلها ليست مفردات في القاموس ليس أكثر، إنها لمن صلب الحياة ولبها، ولولا أنها حقائق ترجى لما شعرنا بالمجاعة إليها، فالحياة ما جعلت بهيمة تجوع إلى نوع من الغذاء إلاّ خلقته لها واعطتها القدرة على الوصول إليه، أتكون الحياة أشد رأفة بالبهيمة منها بالانسان؟ لا ثم لا، ففي جوعنا إلى الحق الذي يحررنا من الباطل لدليل على أن الحق موجود وعلى أننا في سبيلنا إليه ولكننا في الغالب نبلغ حافة القبر فلا نبلغ الحق ولا نبلغ نهاية جوعنا إليه، وما معنى جوع نحمله معنا إلى القبر إن لم يكن له ما يشبعه وراء القبر.

ليس قصدي من هذه الجولة القصيرة أجولها وإياكم في دنيا الانسان، ومن هذه الأسئلة أطرحها إليكم إلاّ أن أبين لكم من أقرب السبل أنّ هذا الكائن العجيب لأعظم بكثير مما يبدو منه للبصر الحسير والخيال القصير، فما هو بما بانَ منه بل بما استتر، والذي استتر منه هو من معدن رباني لا يقوى عليه الموت ولا يحصره مكان أو زمان.

أما قيل إن الانسان صورة الله وهو قول حق. والله الذي هو الحياة ليس بما ظهر منه للحواس بل بما تحجب عنها، فهذه الأشكال التي لا يحصرها عدّ والتي تتجسد فيها الحياة ليست الحياة، إن هي غير الهياكل التي تسكنها الحياة بعض الزمان لتتجلى بها وفيها للكائنات التي ما برحت في عالم المحسوسات، فلا تستطيع أن تشعر بالحياة إلاّ عن طريق الحس.

والآن إذا عدنا إلى المحن التي عانتها البشرية في ما مضى والتي تعانيها اليوم وجدنا أنها تعود في الأساس لا إلى ما يتوهمه رجال السياسة والاقتصاد والاجتماع والحرب والدين، بل إلى أن الناس يجهلون قيمة الانسان ومكانته في الكون وهدفه من الوجود وهدف الوجود منه مثلما يجهلون أن الوصول إلى ذلك الهدف لا يتم إلاّ بالتّطهر وأن التّطهر لا يكون إلاّ بالألم وخير الألم ما فهمنا الغاية منه فتقبلناه عن رضى، وشر الألم ما أسأنا فهمه فحاولنا الهرب منه وكنا كالهاربين من الدب إلى الجب أو من الدلفة إلى تحت المزراب كما يقولون في لبنان، أو كنا كالمستجير من الرمضاء بالنار. فالتطهير الذي نقوم به نحن بملء إرادتنا هو غير التطهير الذي يفرض علينا فرضا، لذلك كانت القوانين بأنواعها من أرضية وسماوية عديمة الفائدة إلاّ للذين فهموا الغاية منها فتقبلوها وامتثلوا لها عن وعي وإدراك وبملء إرادتهم، أما التي رضخوا لها خوفا من عقاب أو طمعا بثواب فأولئك لن يجدوا فيها غير قيود كريهة لأبدانهم وأرواحهم فنفعهم منها ضئيل وبطيء، لذلك ولأن الناس يجهلون الغاية من وجودهم فهم يجهلون كذلك الغاية التي من أجلها وهبتهم الحياة مقدرة التفكير والتخيل والإرادة والتمييز بين الخير والشر، ولو أنهم فهموا الغاية من هذه المواهب لراحوا يستثمرونها لخيرهم وخير جميع الكائنات بدلا من أن يبذروها في ما يهلكهم ويهلك الكائنات، ولا كانت هذه المواهب المفتاح الذي به يلجون الملكوت المعدّ لهم من الأزل وهو ملكوت المعرفة الكاملة والقدرة اللامتناهية والحرية القصوى والحياة التي لا ينال منها الموت منالة، لو فهم الناس غايتهم من وجودهم لكانت حياتهم على الأرض حياة تعاون وتآخ وتحابب

بدلا من أن تكون حياة تنابذ وتناثر وتباغض، ولأدركوا أن كل انسان مطالب بكل الناس وأن كل الناس مطالبون بكل انسان، فخير الواحد خير الجميع وخير الجميع خير الواحد.

ومن من الناس إذا فكر قليلا استطاع أن ينكر فضل كل الناس عليه في كل لحظة من وجوده، أتحسبون أن أجسادكم تحيا بما تقدمونه أنتم لها من قوت وكساء ومأوى، إنّما تحيا بما يقتات ويكتسي به كل انسان وإنها لتسكن كل مأوى من مآوي الناس، ومن منكم يدري لماذا يقتات ويكتسي، وأين يعيش كل الذين حرثوا وزرعوا وحصدوا فكان لكم القوت، وكل الذين غزلوا ونسجوا فكان لكم ما تلبسون، وكل الذي عملوا وهندسوا وبنوا فكان لكم مسكن تأوون إليه أم تحسبون أنكم تسلكون سبيلكم في الحياة بعقلكم وخيالكم ووجدانكم وإرادتكم لا غير، إنكم لتسلكون سبيلكم بعقول كل الذين سبقوكم وعاصروكم وبخيالهم ووجدانهم وإرادتهم، فلولاهم لما كان لكم سبيل تسلكونه.

إنكم عندما تركبون سيارة أو طيارة أو أية وسيلة أخرى من وسائل النقل لا تقطعون الطريق بعيونكم وخبرتكم وقدرتكم الجسدية والفكرية بل بعيني السائق وخبرته وقدرته الجسدية والفكرية، فتلك هي حالكم مع الناس في كل خدمة يقدمونها لكم، فعيونهم إذاك عيونكم وأيديهم إيديكم وأرجلهم أرجلكم ومثلها عقولهم ومشاعرهم وإرادتهم ولحومهم ودماؤهم، فكأنكم كلما اتكلتم على أحد الناس في حاجة من حاجاتكم استعرتم ذلك الإنسان بكامله لقضاء حاجتكم وعندئذ فهو أنتم وأنتم هو، وماذا أقول في الذين يعصرون أنفسهم في كتاب فتقرأونهم وتسمن أرواحكم بذلك العصير، وفي الذين يذيبون قلوبهم في لحن من الألحان فتسمعونه وتنتشون، أو في الذين يجازفون بحياتهم ليكشفوا لكم الحجب عما تجهلون، أليس كل هؤلاء نوراً في أبصاركم وقوة في عضلاتكم وسلاحا تشقون به طريقكم إلى الملكوت الذي به تحلمون، فكيف بهم تكفرون ومنهم تتبرأون، كيف تقولون هم غير نحن، ونحن غير هم. ثم كيف في لمحة الطرف تنقلبون عليهم فإذا بهم أعداء وإذا بكم لا تستطيبون شيئا مثل ما تستطيبون سفك دمائهم وتخريب ديارهم وتركهم في ساحة القتال طعاما لبنات آوى وللغربان، ذلك لعمري هو منتهى الكفر بالجليل وذلك هو منتهى الجهل والعمى بل منتهى العداوة لأنفسكم لو تعلمون.

ثم ماذا أقول في الطبيعة وما تنثره عليكم مدى العمر من آيات الجمال ومن دروس تشحذ الفكر والوجدان والإرادة والخيال، ماذا أقول في خرير الجداول وصرير الجنادب وشدو العصافير وهينمة النسائم ورقصة الأعشاب والأغصان وانسياب السحاب والضباب وهدير البحر وزرقة السماء ورهبة الأغساق والأسحار وهيبة الشمول والأقمار وهل من يستطيع أن يقدر تأثير هذه كلها في حياته، فكيف تتبرأون من الطبيعة وهي في لحومكم ودمائكم وفي قلوبكم وأفكاركم.

إنها لفطرة ربانية أن يحبّ الإنسان ذاته، ومادامت ذات الإنسان تتصل اتصالا لا انفصال فيه بكل ذات بشرية ثم بكل ما في الكون فقد أصبح من المحتم عليه أن يحب كل انسان وكل شيء إذا هو شاء أن يخلص المحبة لذاته، وإلاّ كانت محبته لذاته ينبوع آلام وأوجاع لا تنتهي إلاّ متى أصبحت ذاته شاملة شمول ذات له، فالله وحده محبّة صافية لأنه يحب ذاته ولأن ذاته في كل ذات، وكل دين في الأرض تتسع تعاليمه ولو لذرة من البغض لا يمكن أن يكون من الله.

لست بجاهل أن الناس لا يزالون بعيدا جدا عن المحبة الشاملة التي هي محبة الله لذاته ولا عجب في ذلك فهم ما

برحوا في عهد الطفولة وفي أول الطريق والذين بلغوا منهم سن الرشد ونهاية المطاف يكاد عددهم لا يتجاوز عدد الأصابع في اليدين، أولئك المستنيرون الذين بنورهم نستنير، على أنه يليق بالناس وإن كانوا من غباوة الطفولة حيث هم أن يعرفوا على الأقل ان المحبة الشاملة هي الهدف المقام له في حياتهم والملكوت المعد لهم منذ الأزل، وان كل هدف سواها لن يكون غير سراب في سراب، وكل ملكوت غير ملكوتها مصيره للزوال وحسبهم أن يقيموها هدفا لحياتهم وأن يسددوا إليها خطاهم لتنقشع رويدا رويدا عن أبصارهم وبصائرهم تلك الغمامة التي تبدو من خلالها حياتهم كما لو كانت سلسلة مشكلات ومعضلات وأوصاب وأوجاع لا معنى لها ولا خير فيها.

قد تعجبون لقولي إن الانسانية ما برحت من حياتها في عهد الطفولة وهناك من يقدر عمرها على الأرض بعشرات الآلاف من السنين، مثلما هنالك من يقدره بمئات الملايين، ليكن كذلك فالأمر الذي لا شك فيه هو أن هذه الانسانية بأكثريتها الساحقة لاتزال تتكل في تسيير أمورها على غرائز البهيمة فيها لا على العقل والخيال والوجدان والإرادة، وهي القوى التي سلحتها بها الحياة لتنهض بواسطتها من البهيمة إلى الانسان، ثم من الانسان إلى الله، ولأن ذلك هو هدفها من وجودها فهي بالنسبة إليّ لا تزال في طور الطفولة وصراعها في سبيل التغلب على الغريزة لا يزال في مراحله الأولى وهو صراع طويل ومرير إلاّ أن عقل الانسان عنيد وأعند من عقله إرادته، فلا كل أصناف الأوجاع والمحن ولا الموت بقادرة أن تقهر عناد عقله وإرادته.

ولذلك ما رفع الراية البيضاء بعدُ ولن يرفعها، بل الغريزة هي التي سترفعها في النهاية، ولأن القلب هو الحصن الذي فيه تتحصن ومنه تنطلق جميع الغرائز التي تستعبد الانسان فقد بات لزاما عليه إذا هو شاء الحرية أن يعلنها حربا ضروسا على قلبه لا على أخيه الانسان الذي هو حليفه ونصيره الأكبر في حربه، ولا على أي الكائنات وكلها يمده بالمعونة، وحرب الانسان مع قلبه تعني ترويض ذلك القلب في كل يوم بل في كل ساعة على كبح كل شهوة من شأنها أن تفسد علاقاته مع نفسه ومع الكون فتعرقل بذلك خطاه إلى هدفه، ولا يقولنَ قائل إن الكبت عاقبته الانفجار، فالشهوات كغيرها تموت وتنقرض إذا انقرض بضارها وينقرض بضارها إذا انقطع عنه الغذاء ولم يجد تربة صالحة ومناخا ملائما لنموه.

لقد حاول الدين أن يصلح أمر الانسان فجاءه بالكثير من النواهي من نوع " لا تقتل "، " لا تزن"، " لا تشهد بالزور" ، وغيره وغيره، وكان يرمي من وراء هذه كلها إلى التمكين للانسان للغلبة على غرائز البهيمة فيه، وذلك بترويض قلبه على العفة والصدق والصفح والمحبة والنهي عن أي أمر لا يكون له تأثير إلاّ إذا صدر عن عقل المنهي ووجدانه وانصاع له بإرادته انصياع من يعرف الحقيقة للحقيقة لا انصياع الخائف من عقاب أو الطامع في ثواب، فالقلب تقتله الحرية والفكر تقتله العبودية.

وعلينا أفرادا وجماعات أن نعمل كلاً على قدر طاقته لنردّ للإنسان كرامته ولنذكره بهدفه ولنصوب خطاه اليه، فهدفه هو الوصول إلى الملكوت المهيّئ له منذ فجر الانسان، ولا يقولنّ أحد من أنا لأفعل ما عجزت عن فعله الأجيال، فعين واحدة نيّرة لمصباح ينير الطريق لألف أعمى، وقلب واحد تصفّى من إجرامه لكفيل بتصفية قلوب كثيرة، ودرهم من المثال الصالح لخير من قناطير الوعظ الجميل، ونحن مطالبون كلنا بتخفيف ما حولنا من ذعر وتشويش وقلق، وهذه لن يطردها من قلوب الغير غير القلوب المطمئنـّـة إلى هدفها والمؤمنة بقدرتها على بلوغه، فلنطمئن إلى الهدف ولنؤمن بقدرتنا على بلوغه، وليكن الموت غلتنا بدلا من أن نكون غلة الموت، فنحن من معدن لا يصدأ ومن نور لا يخبو ولنا الحياة بما ظهر منها وما استتر وبما كان وما هو كائن وما سيكون.

حيرة نرجسيّـة

هيام الفرشيشي

غرفتها في النّزل تطلّ على أراض شاسعة تغطيها غابات الزياتين.

شرّعت مصراعي نافذة الغرفة كما لو كانت تكتشف حلما، الأراضي الممتدّة عن بعد تبدو متروكة لونها يميل إلى الصفرة ويوحي بأنها أراض رملية، لكن خطّا كان يقسم هذه الأراضي المتباينة التركيبة كما يفصل الماء العذب عن الماء المالح..

شيخ يسوق القطيع وقد ارتدى «قشابية» صوفية بنية داكنة وبيده عصا غليظة، انفلتت عنزة عن القطيع تركض نحو شجرة أوراقها خضراء، لم تستطع الوصول إلى الأغصان فانتصبت على قائمتيها الخلفيتين، يتبعها القطيع.

يظهر رجلان يبدو أنهما في أوج الغضب فينهران صاحب القطيع ناعتين إياه بالكبش الأجم.. في خضم السباب يعلو صوت أبحّ باهت:

- «من منكم رأى عم عمر؟».

استغرقت «هدى» لترصد رجلي صاحبة الصوت الحافيتين المنغرستين في الروث والطين... يتسمّر الجميع، يكفون عن العراك، حتى الشاب الذي كان راكبا فرسه فقد نزل وترك سرجها ولجامها فشرعت تتمرّغ في التراب...

تردّدت الأصوات الهامسة: «المجنونة.. المجنونة!».

عقّب صاحب القطيع وهو يجمع الخرفان والنعاج والماعز بعصاه الغليظة:

- «لا أحد يعرف عم عمر عدا هذه البلهاء!».

تراءت لها تلك المجنونة في صورة فتاة ذات عينين في وجه شاحب لم يتوان عن طرح السؤال:

- «من رأى عم عمر؟».

اقترب منها صاحب الفرس، رفعت ثوبها لتتبوّل، رفع أحد عمال الضيعة المسحاة ليضربها وتلقفتها أعين الشيخ بازدراء، احتقن وجهه المتجعد وأسرع الخطى لاعنا التيوس والماعز والمجانين!..

عقّب الشاب صاحب الفرس:

- «كم هي كريهة هذه البلهاء!..»

اشمأزت هدى من نظراتها الباردة وبصاقها المتطاير وهي تتوعدّ العاملين والشاب بضربهم بهراوة عم عمر!

يتوجّه الشاب بالخطاب إليها:

- «عم عمر في القناة إنه يناديك!»،

تنهض وتسوي ثوبها المعفّر بالتراب ثم تنفرج أسارير وجهها، وترتب شعرها الأشعث بأصابعها الغليظة، وتهرول الخطى نحو قناة النهر.. تنظر إلى وجهها طويلا في المرآة، كأنّها تكتشفه للوهلة الأولى.. وهي ترتّب شعرها كانت منخدعة

بجاذبيتها.. التقت صورتها هناك، فحاولت مساكها، ولكنها سقطت في الماء. وتلت ذلك صرخة...

انطلقت الصرخة من حنجرة «نور الهدى»، وحده الكابوس حول صدمة السقوط إلى صرخة الرّوح الحبيسة. لم تكن تلك المجنونة مجرّد طيف راودها، بل صور تتحرك: فهي تضرب الأرض بقدميها، تدير رأسها في جميع الاتجاهات، وتطلق صيحات السؤال تسأل عن عمّ عمر وهو لا يجيب، حسبت أنه في القناة، فدخلت إلى عالمه ولكنه واجهها بصرخة داوية...

انحلت صورتها، ثمّ تحولّت إلى وهم، ولكن في عيني «هدى» المغمضتين تحت تأثير الفاجعة تستيقظ صورتها من جديد..

حين فتحت عينيها وجدت أمامها عاملة النزل بابتسامتها التي سرعان ما تحولّت إلى قناع مصطنع تقتضيه شروط التعامل مع الحرفاء:

«هل أنت بخير الآن؟ يبدو أنّك شاهدت حادث سقوط سلوى المجنونة في القناة فأغمي عليك. لقد أخبرت إبن صاحب الضيعة بذلك.

ـ سلـ..وى.. مات..ت..!

بدت الغرفة خانقة كزنزانة في سرداب بهذا الأثاث الخشبي العتيق والستائر السميكة الداكنة واللوحة الكبيرة المنتصبة على الحائط كجدارية رسمت عليها الطيور، كل هذه الأشياء تبعث على الضيق!

تساءلت: أي مصير ينتظرني؟ الانهيار في قاع القناة أم الصعود إلى بيت تلتحم الأرض بالسماء؟ أي عالم ستلج؟.. لا وجود في ذهنها لأيّ صورة.. العالم من حولها كبقعة نائية لم تعرفها، لم تقرأ عنها ولم تتصفّح ملامحها.. ولم يحدث أن شاهدت برنامجا عنها، لا يمكن أن تخمد ما يضطرم في نفسها من هواجس. أخرجها صوت العاملة من حالة التيه:

ـ أعذريني آنسة! لقد طغى عليك الشرود التام!

ـ أشكر اهتمامك!

نبرات هدى.. وضغطها على الحروف كل ذلك أشعر العاملة أنّها تجاوزت حدّها في الحديث. فلبست ابتسامتها المصطنعة للاعتذار:

ـ «..صاحب الضيعة ينتظرك في المطعم.. لقد طلب من إدارة النزل الاعتناء بك.. كلفت أن أبقى إلى جانبك إلى أن تفيقي.. أنت الآن أفضل!».

انصرفت العاملة ولكن جثة سلوى الطافحة على صفحة ماء القناة سيطرت على خيال هدى «جسدها سيلف بالبياض، وسيغيبه القبر في جوف التراب الآسن. تنهشه الديدان ثم يصير هيكلا متناثر العظام...».

لمحت في أحد أركان المطعم الشاب يبتسم وغير مبال بما حصل منذ ساعات وكأنّه يسخر من سلوى التي حشا ذهنها بوهم قادها إلى الموت، فكان أشدّ فتكا من جنونها.. وتمثلت كلماته وهي تتخلّل ذهن سلوى الباحثة عن عمّ عمر...

غريب أمر هذا الشاب وغريبة تلك الابتسامة المخادعة، شيء في ملامحه يغري بالسؤال، بإشارة من يده فهمت أنه يدعوها، اقتربت منه، تأملت ملامح وجهه الفوضوية، تراءى لها في شخصية «هيللس ميللر» ليعلق صوت.. فنست ليتش.. يصوره كشيطان يرقص فوق أشلاء ضحاياه.. سألته محاولة المحافظة على هدوئها: «لم أغويت سلوى بالموت؟».

ابتسم ببلاهة وردّ ببرود:

«لقد تدحرجت رجلها فسقطت في القناة! سقوط فتاة بائسة مثلها خير لها من البحث المتواصل عن عم عمر هذا!

ـ لكنك دفعتها إلى السقوط!

ـ لا أحد دفعها! ليس هناك من حرضها!.. لقد انزلقت رجلها! اختلطت الأمور على «هدى».. لم تدر إن كانت تهذي أم تحاور خيالات. بدا صوته متهدجا بنبرات متخافتة: «سلوى لم تكن مجنونة قبل

أن يتلبّسها خيال عم «عمر» كانت فتاة ساذجة تعمل في الضيعة وتقوم بجميع أعباء المنزل: تعجن الدقيق، وتعدّ الخبز، وتحلب البقرات وتقدّم لها العلف. هي لم تتعلّم من الدواب إلاّ المداومة على نفس الحركات!».

نفضت «هدى من عينيها حاجتها إلى النوم وهي تستمع إليه يواصل حديثه: «عندما ارتمت في القناة ابتسمت ابتسامة من يختار الموت. بدت كمن يبحث عن وجود آخر هناك.. كما لو كانت تغتسل من البؤس!».

انبرت ابتسامة الشاب المراوغة تبدّد برود اللحظة وهو يستعجل النادل العشاء: أرز متبل بالكسبرة والكروية وسمك ببهارات حارة. وسط حركاته الصاخبة ونظراته الراشحة بالتطلع والفضول، لم تستسغ طعم الأرز واكتفت بتناول السمك الأحمر واحتساء كأس الشاي..

كانت ترصد حركات المطعم وكلها أسئلة تتراكم... من ذا الذي سيصدقها حين تتحدّث عن بلهاء تداري كل الوضعيات بالابتسامة.

أردفت: ـ إن ما فعلته يبعث على الدعابة الساخرة ويفضح قناع وداعتك!!

تبدلت ملامحه وهو يطلب من النادل بصوت عال إحضار قارورة.. الويسكي.. صدرت عنه حركات متشنجة وهو يصرخ بانفعال تجاه «عازف البيانو».

ـ ألن يطلق عازف البيانو عنان الموسيقى للرقص على إيقاع الفوضى؟

أحضر النادل قارورة الويسكي، طفقت تتأمّل عينيه النـاضحتيـن ببريـق الانذهال أشبه بالاستجابة للتنويم المغناطيسي، استشعرت فوضى المكان، أضحى أمام نظراتها التائهة رجلا مخبولا لا يختلف كثيرا عن سلوى. لقد خلق جواً ثائرا يشوبه التحدّي.. في حضوره ينتفي النظام، تتكثّف الطلبات، يضجّ الجميع حدّ الموت!.. كان يشرب بلا مبالاة، سألته:

ـ هل عثرت سلوى على شيء ما في قاع القناة؟

ـ ... !... ماذا!...

ـ لمَ جعلتها تنزل إلى عالم لا يمكن الرجوع منه؟

لم يجبها بل كان هائما في أبخرة الدخان والشراب.

حكاية راقصة

عبّـــاس سليمان

لم تكن له معها علاقة تستحقّ الذكر، لم يكن يفكّر فيها ولم يكن يهتمّ بها ولم تكن في الأماكن القليلة التي اعتاد أن يرتادها تتاح له. وحتّى في الجلسات المتباعدة التي يلحّ عليه أصدقاؤه ليؤانسهم فيها، لم يكن يشرب منها كثيرا. قوارير معدودات يتجرّعها أخذا بخاطرهم مرّات قليلة في العام يفصل بينها صوم يمتدّ إلى ثلاثة أشهر أحيانا، ولم يكن يخجل كلّما دار حولها حديث أن يعارض كلّ المتحدّثين ويقول إنّها لا تعدو أن تكون شرابا مرّا ثقيلا لا نكهة فيه ولا فائدة منه... وإنّه حتّى وهو يتناوله لا يجد لتناوله مبرّرا ولاسببا واحدا للإقبال عليه، وإنّه لولا أنّ أصحابه يتّخذون من الغابات والمغاور الجبليّة أمكنة لجلساتهم مستعيضين بها عن صخب الحانات ومرجها لما شاركهم فيها.

ليلتها، شرب حتّى سكر وحتّى أصبح يمشي مترنّحا وقاء كلّ ما أكل مع الشراب وقبله وأصبح يهذي. كان مع أصحابه الذين اعتادوا دعوته ليؤانسهم وليتمتّعوا بنكته التي لا تنتهي.

لم يكونوا في الغابة.

ولم يكونوا في مغارة جبليّة.

كانوا في حانة المدينة.

هذه هي المرّة الأولى التي تحمله فيها قدماه إلى الحانة. جاء إلى الحانة طوعا. جاءها رغم كرهه المعلن لها ولأصحابها ولروّادها ورغم أنّه أقسم مرارا أنّه لن يدخلها ولن يمرّ أمام ساحتها حتّى ولو أقطعوه شطرها مجّانا بلا مقابل. ذهل أصحاب المحلّ وذهل عدد كبير من روّاده لمرآه يقف على عتبة السطح الكبير ويجيل عينيه في المكان ثمّ يختار طاولة، يتقاسمها مع أصدقائه ويصفّق للنّادلة تصفيقا لاهثا متواصلا.

منذ شهر وهو يسمع في المقهى وفي العمل وفي الشارع وفي أماكن أخرى عن الكارثة الجديدة التي حلّت بالمدينة منذ شهر وهو يسمع ويسمع ولا يتكلّم ولا يبدو عليه أنّ ما يتناهى إلى سمعه يعنيه أو يؤثّر فيه أو يجد له اهتماما لديه.

قالوا إنّها حولّت الليل نهارا.

وقالوا إنّها ساوت بين عنفوان الصبّا ووقار الشيّوخ.

وقالوا إنّها هتكت أقنعة الرّجال وأخرجتهم لبعضهم بعضا على حقائقهم.

وقالوا إنّها أفرغت الجيوب وأثارت غضب النّسوة وأقامت القيامة في غرف النّوم.

وقال التجاّر إنّهم سيغلقون دكاكينهم إن استمرّ الحال على هذا النّسق.

وقالت فروع البنوك إنّ مطالب القروض والسلّفة

المسبقة على الأجر بلغت ارتفاعا لم تبلغه في كلّ الأعوام الأخرى. وقالت النّساء إنّهنّ انتبهــن إلى تناقص ثمّ اختفاء لقطــع مصوغهنّ وحتّى مدّخراتهنّ الصّغيرة.

وقال أرباب العمل إنّ الإنتاج تضاءل وإنّه لا أحد من مرؤوسيهم أصبح يكترث بتوقيت العمل في الغدوّ وفي الرّواح.

وقالوا وقالوا وقالوا... وقالوا إنّه ليس كمثل هذه الكارثة كارثة... ولكنّ دعوات عديدة كانت تتسلّل إلى الله في كلّ ليلة ترجوه أن يبقي للعشّاق كارثتهم سليمة معافاة تقصّر لهم ليلهم ويدسّون أو يدكّون فيها قلقهم وكآبتهم ورتابة أعمارهم.

ذهب إليها كلّ زملاء العمل، ولم يذهب.

وذهب إليها كلّ أصدقاء المقهى، ولم يذهب. وتحوّل إليها جيرانه: الذين من فوقه والذين من تحته والمحيطون به، ولم يذهب.

بينه وبين نفسه، تمنّى لو أنّ هذه الكارثة حلّت في غير هذه الحانة التي سمعه النّاس مراراً يقسم أنّه لن يمرّ أمامها ولن يدخل إليها.

بينه وبين نفسه تمنّى لو تلتقط التلفزة لهذه الأفعى صورا تبثّها ولو مرّة وحيدة ليراها ويخمد برؤيتها اللّهيب الذي أججّته فيه أفواه المدينة.

وبينه وبين نفسه تمنّى على النّاس أن لا يتحدّثوا عنها في حضوره حتى لا يفعل فيه حديثهم شيئا...

ولكنّ النّاس ظلّوا يتحدّثون وظلّ مرقص الحانة يستقبل كلّ ليلة عيونا جديدة وظلّت الكارثة محل اهتمام المدينة.

عندما يئس منه أصحابه، تركوه، اقتنعوا أنّه لن يتزحزح عن قسمه وتصميمه وخشيته وحيائه من أن يراه النّاس يشرب الجعة علنا في مرقص ليليّ فتركوه. تركوه إلى أن يئس من عودتهم إلى الإلحاح عليه... ثمّ عادوا إليه.

قالوا له:

ـ إمّا أن تذهب معنا إليها ولو ليلة واحدة وإمّا فهذا فراق بيننا وبينك.

ـ إمّا أن تكمل فرحتنا بانضمامك إلينا ولو ليلة أو بعض ليلة وإمّا فلن نشاركك فرحا ولا ترحا.

ثمّ طفقوا يحدثّونه عنها. عن طولها وعرضها وامتلائها وخفتّها ورقصها وجمالها.

تظاهر بأنّه لا يستطيع أن يرفض لهم طلبا وأندسّ بينهم ومضى إليها... يسبقه عطره وخوفه وما يشتعل فيه من أسئلة ومن جوع ومن نهم.

أحسّ أصحابه والقوارير تهمي على الطّاولة أنّهم أحسنوا صنعا بجرّه إلى السّهرة.. وأحسّ هو منذ الوهلة الأولى التي أطلّت فيها الرّاقصة أنّه لم يكن أبدا غبيّاً كما كان طيلة رفضه السّهر في مرقص الحانة.

أطفئت الأضواء واشتعلت ووشوش النّاس ووجموا... ثمّ أطلّت... خفتت أصوات الموسيقى وارتعشت أنوار وذبلت أخرى وملأت فضاء السّطح العالي تنهيدة جماعية تلاها زفير ونهيق وشهيق.

فارعة الطول وممتلئة. مستدير وجهها، مستديرتان عيناها، مستديران نهداها... كان يحدّق فيها بعينيه ويشرب، وكان يشرب ويزحف بكرسيّة في اتّجاهها. كانت عيناه تحاولان أن تلتقطا كلّ شيء فيها دفعة واحدة. عيناها وابتسامتها ولحمها المختلج وفتنتها... كانت ترقص ضاحكة... تضحك راقصة... تضحك وترقص وهي تحني صدرها على الطاولات تلتقط بنهديها عرابين الجنون... دخلت يده اليمنى جيبه... قبضت على ما فيه من أوراق نقديّة... وضعت يده اليسرى القارورة فوق الطاولة... ارتفعت إلى أعلى في اتّجاه صدر الرّاقصة تلحّ عليه ليقترب... نظرت إليه... إلى سكره الواضح في عينيه... إلى يده اليمنى القابضة على كمشة الأوراق النقديّة... ثمّ بدأت تقترب منه

رقصا... ألحّ عليه عيناه في أن تتركها للحظة تخطف فيها سريعا كلّ الحسد المحيط به... كلّ العيون التي أخذت ترمقه شررا... كلّ الأفواه التي فغرت... ثمّ سرعان ما عادتا تتمليّان التفاصيل الدّقيقة للرّاقصة القادمة إليهما على مهل.

اقتربت الكارثة... ثلاث طاولات... طاولتان... طاولة واحدة... وأصبح كلّ شيء بين يديه: الوجه السّاحر القمري، والشّعر المهياف الفضّي والشّفتان المكتنزتان... والعطر الممزوج بالعرق وبالشهوة، واللّحم الأبيض المختلج...

وقف قبالتها... وبدأت يده تغرس الأوراق بين نهديها... أعلاهما... تحتهما... فوق سرّتها... ورقة... ورقتان... ثلاث أوراق... ستّ ورقات... سبع ورقات... كلّ الورقات المتبقّية... قبلة على الملإ يصفّق لها الجمهور... الرّقص كلّ الرّقص له وحده... ثمّ تنسحب من بين يديه الرّاقصة ويعود إلى القوارير يفرغها في بطنه الملآنة المتدليّة...

تهمي القوارير فوق الطّاولة وتسكب في الأجواف فتتّسع العيون وتحمرّ وترتعش الأطراف وتدور الرؤوس وتدور الرّاقصة وتمتلئ ساحة نهديها بالأوراق المالية وتدور عقارب اللّيل... وتبدأ ساعات اليوم الجديد تلوح.

لم يحبّ اللّيل كما أحبّه تلك الأيّام.

دنيا حبّبت إليه الليل وجعلته ينتظر مقدمه على عجل وحبّبت إليه حانة وسط المدينة فأصبح يتعمّد أن يمرّ أمامها حتى في أوقات ذهابه إلى العمل ورجوعه منه. ولم يعد يهمّه أن يكون مرفوقا بأصدقائه أو وحيدا ليس معه غير لهفه ولهاثه وأوراقه النقدية وشفتيه المتحفزّتين للقوارير وللقبل.

لم يعد يهمّه أن تقول المدينة كلّها إنّ السيد الفاهم تخلّى عن وقاره وأصبح يسهر كلّ ليلة بين السكارى بغرس الأوراق النقّدية بين نهدي راقصة لعوب ويظلّ ينتظر ساعات الصباح الأولى ليفوز منها وهي تلملم أثوابها وتهمّ بالانسحاب بقبلة متعبة ونظرة زائغة وكلام مجاملة لا طعم له.

لم يعد شيء يهمّه.

ما يهمّه حقّاً أنّه أصبح مدمنا على دنيا. لا يبرح مرقصها ليلا ولا يغيب عنه طيفها نهارا.

كلّمته زوجته. لوما وتوبيخا وسخريةً ثم رجاءً وأملاً وتوسلّا.

وكلّمه جيران له وأصدقاء وزملاء. كلّموه سراً وجهرا. كلّموه تهديدا وتأنيبا ثم لطفا ولينا. لم يراوغ أحداً. قال إنّه يحبّ دنيا وإنّه لا يشك في أن دنيا ستحبّه يوما... وقال إنّه يحسّها قدره الذي كان مختبئا ثم فجأة ظهر له. عندما سمحت له ذات ليلة أن يتحدّث إليها بمقابل على انفراد، طلب شيئا واحدا. طلب صورتها. وقال إنّ لديه طلبات أخرى ولكنّه لا يودّ أن يتقدّم بها دفعة واحدة.

- لم يتجرأ قبلك أحد على طلب صورتي. وما كنت لأعطيها لو طلبها غيرك.

قالت ذلك ومدتّها إليه وتركته يقبّل الصورة ويقبلّها ويدسّ بين نهديها ما بقي في جيبه من أوراق نقديّة. ثمّ مضت... ومضى. أصبحت دنيا له. ترقص له ليلا وتتربّع في حجره نهارا. يكلّمها وتكلّمه. يقبلّها وتقبله. يداعبها وينظر في عينيها وتقاسمه الفراش.

قالت زوجته عندما اكتشفت صورة الراقصة مكبّرة إنّ زوجها جنّ... وقال الذين اشتكته إليهم إن مرض دنيا الذي أصاب زوجها الفاهم مرض لا خطورة فيه وإن كثيرين أصيبوا به ثمّ شفوا منه... وقال الفاهم إنه ليس مريضا وإنّه لم يجنّ وإنه لا يريد أن يتدخلّ في أمره أحد.

بينه وبين نفسه، كان يدرك أنّ وقاره وهدوءه سيعودان إليه بمجرّد أن تتاح له فرصة امتلاك دنيا بين

يديه. صحيح أنّه قبلّها وأنها رقصت له وأنّه انفرد بها وأنّها تركته يأكل لحمها بعينيه... ولكنّ ذلك كلّه لم يطفئ اللهيب المتأجّج فيه.

قال لها:

- يا دنيا، لم يعد فيّ صبر.

فردّت عليه:

- ألم أعطك صورتي؟ صورتي التي لم أعطها أحدا غيرك؟

- أعطيتني صورتك ولكنّي أريدك أنت.

ووعدته خيرا... وأصبح يعيش في انتظار الموعد.

- يا دنيا متى موعدنا؟

- الجمعة القادم موعدنا. سنسافر سوياً إلى العاصمة. أزور والديّ. ندفع لهما معاليم ومصاريف حجّهما... ونعود...

قبل ذلك اليوم، لم يعر الفاهم الموت اهتماما ولم يخفه. لم يخفه عندما مرض واعتلّ ولم يخفه عندما ركب الطائرة لأوّل مرّة ولم يخفه عندما داهمت سيارة سيارته وكادتا تصطدمان. اليوم فقط، خاف أن يموت خاف أن تقتله الفرحة.

سحب آخر ما لديه من أموال مدّخرة... اشترى بدلة جديدة أخرى... وملابس داخلية جديدة... وأصلح من شأن السيارة... وظلّ ينتظر.

- يا دنيا، متى موعدنا؟

- الجمعة القادم موعدنا.

وجاء الجمعة... انطلق بسيارته قبل الوقت بساعة.

عندما اقترب من النزّل، رأى دنيا. رآها تركب سيارة أخرى وتغلق وراءها الباب بعنف.

- يا دنيا، متى موعدنا؟

- الجمعة القادم موعدنا.

ويأتي يوم الجمعة... ويأتيها بسيارته قبل الوقت بساعتين فلا يجد لها أثرا. مغلقة غرفتها. مغلق جوّالها. مغلقة كل الدنيا في عينيه.

قال له أصحابه:

- دعك منها. أهرب منها بجلدك.

فردّ عليهم:

- سأقتلها. لن يعوّضني عن وقاري الذي أضاعته ولا حسابي الذي أفرغته ولا مواعيدها الكاذبة التي ذبحتني بها، غير قتلها.

عندما هيأ نفسه للمرّة العاشرة وذهب إليها ورآها تركب سيارة أخرى، قرّر أن يقتلها.

رجع إلى البيت. أخرج الصورة المكبّرة وأخذ بندقيّة الصيّد... وضع الغابة نصب قدميه وأخذ يسرع في اتجاهها... عندما وصل، علّق دنيا على جذع شجرة صنوبر وأطلق عليها النار.

قال إذا تردّدت لن أقتلها... يجب أن أقتلها حالما أصل... وقتلها.

استقرّت الرصاصة بين نهديها، وفار الدمّ... وبدأ يجري... جرى من نهديها إلى قدميها إلى قدميه وبدأ يكون جداول وبركا صغيرة سوداء في لون القطران...

مسح الفاهم عرقه وغطّى الجداول السوّداء والبرك بأغصان الكاليبتوس وحفر لدنيا الغارقة في دمها قبرا... وانطلق عائدا إلى المدينة.

في الليل، لم يستطع أن يقاوم رغبته في أن يرى حال الحانة ومرقصها من دونها... تأنّق وتعطّر واتجه إليها. كان الحزن يلفّ النزل والمرقص والحانة وأصحابها وروّادها وكانت الفرقة الموسيقيّة تعزف لحنا جنائزياً خافتا ومخيفا. كان الحزن في قوارير البيرة وفي لفائف التبغ وفي أعين الحرفاء وفي أصحاب المحلّ... ولم يكن أحد يتكلّم. كلّ كان يمسك قارورته ويشرب في صمت. جذب كرسيا وجلس وسط أصحابه وبدأ يشرب ساكتا.

همسوا له:

- ماتت دنيا.

سأل كأنه لا يعرف:

- كيف ماتت؟ من قتلها؟

- لم يقتلها أحد. حريفها الكبير الذي أخذها هذا الصباح كان يسوق وهو يداعبها... انقلبت بهما السيارة وماتا معا.

لم يقل الفاهم شيئا ولم يفهم أصحابه سرّ بروده.

ولكنّه نهض... أسكت موسيقى الحزن... أمر رئيس الفرقة أن يعزف ألحان الليالي الماضية... وبدأ يرقص... التفّ حوله أصحابه وبدؤوا يرقصون والتفّ حول أصحابه كل الذين في الحانة... وتواصلت الموسيقى... وتواصل الرقّص.



حوار في المقهى

أحمد الحباشة

رجل في شتات الكيان
يرش وجوه النّوايا
بصمت الكلام
ويحضن آهته....
يستظلّ الدّخان
ويلغي هموم النّهار
على طاولات التّشابك
في الهذيان
فهذا يلوك حطام الحكايا
وذاك يشجّ الهدوء
ووجه هناك استقلّ الزوايا
بقهوته الصمت يرعى الدخان
وصافحه الوقت فارتاح
بين يديه المكان
هنا يحضر التّائهون
على جرحهم
يمتطي الجالسون
صباح الهموم
ويلغي الزّمان
بمقهى تفوح الرّياح
ويرقى اختلاف الوضوح

ويُنفى الذي غاب في اللامكان
فهل للفراغ كيان
هنا يلتقي المبدعون
رياح التّصافي
وشجر الزمان

***

قال لي صاحبي
وهو يغري الحياة
بأسئلة تاه فيها اللّسان:
لماذا نفرّ من الامتحان؟
لماذا نصافح صمتا بصمت
وخوفا بخوف...
ولا شيء كان

***

قال لي صاحبي
وهو يرمي الشجون
بكل مكان؟

ألست تقود الجمال
وتُهدي الورود
وتهمي اشتياقا لكل كيان؟
قال لي صاحبي:
وهو يشعل في لهيب الدخان
ويلقي علي شتات الكلام
بصوت الرماد على الكون
يصرخ مزدحما بالرهان
أليست الذي يستظل خطاه الزمان؟
ألست الوصي على الواقفين
تعد الخطايا وتنسى خطاك
ألست الذي تشتهه العيون
وتسكن فيه وجوه الرياح
وتحنو عليه...؟.
قلت يا صاحبي:
أنت لي أم معك؟
هل ترى وجهتي
أم أنا لست لك؟
كلما قلت: آه...
قلت لي: من هلك؟
ها هو الدرب تاه
غاب عني الفلك..
ووجدت يدي
جرحها منك لك...

أحمد الحباشة



فصل الخطاب

فتحي شبيل

تصدير

- 1 -

كَانَ يأتيكَ بالقوْلِ منْ نَصّــهِ... وبالأمْرِ منْ قَصّــهِ.

- 2 -

وآتَيْنَاهُ الحِكْمَــةَ وفَصْلَ الخِطَابْ

المتن

يكفيني مَنْ كُلِّ مَا صُغْتُ
مَـا رَقَشْتُهُ
مِـنْ عَقِيقٍ مَعْقُودِ الطّـوِيـــةِ يَعْلُو ويرْبُو
سَاطِعٍ حِكْمَه
أنْ يَقْبَلَ اللهُ مِنّــي كَــلِمَتَيْنِ...

***

يكفيني مِنْ كُلِّ مَا أَقَمْتُ
مِنْ صَلاَةٍ تَسْجُمُ العَيْنُ فيهَا
سَيْـلاً مُتَحَدّرًا يعْلُو ويرْبُو
وتَجْرِي رِهَمُــه
أنْ يَقْبَلَ اللهُ مِنّــي رَكْعَتَيْنِ

***

يكفيني مِنْ كُلِّ مَا قُلْتُ
مِنْ دُعَاءٍ صَادِقٍ مُعْشِبٍ
يُرَفْرِفُ بيْنَ الضّـلُوعِ...
يَمْتَطِي فَرَسَ الغَمَامَةِ...
يَعْلُو ويرْبُو
دَامِيَ الفُؤَادِ مجتمعه
أنْ يَقْبَلَ اللّهُ مِنّي دَعْوَتَيْنِ

***

يَغْفِرُ اللّهُمَّ لِهَذِه النَّفْسِ صُرَّادَهَا
ومَا كَانَتْ تَجْتَرِمُهُ...
ويَجْعَلُ مِنْ
جنَّاتِ عَدْنٍ مَوْطِنًا رَحْبًا لِلْوَالِدَيْنِ.

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم : عبد الرحمان مجيد الربيعي

"ما تجلوه الذاكرة ما يمحوه النسيان" لمحمد الخالدي (تونس)

جديد الشاعر التونسي محمد الخالدي كتاب بعنوان "ما لا تجلوه الذاكرة ما لا يمحوه النسيان" وقد جنّسه الشاعر بأنه (أشتات من سيرة المكان والزمان). وقد قسّم المؤلف كتابه هذا إلى مجموعة أخبار كل واحد منها خبر عن حيوان معين مثل: خبر الذئب/خبر الثعلب/خبر القنفذ/خبر الورل/خبر البلبل... الخ وعدد هذه الأخبار ستة عشر خبرا. لكن الكتاب يتضمن ثلاثة مداخل هي: المعالم/مدونة الحجارة/أخبار ليست من التاريخ في شيء. والخالدي لا يغادره الشاعر حتّى في نثره الذي قارب الشعر وهو ما نقوله على كل نثر يصل مرتبة عالية من الأناقة اللغوية. ولما كان الشاعر ابن الجنوب الغربي التونسي فإنه حمل معه جغرافية المكان وتاريخه أينما ذهب وفي أي مكان أقام (نتذكر إقامته الطويلة في العراق ومساهمته في حركة الشعر العربي في هذا البلد قارئا "وفاعلا" في مجالات النشر وملتقيات الشعر. في (معالم) يستدرج ذاكرة المكان سيتحدث لنا عن ذاكرته هو. وهو استدراج عذب وحميم (في زمن لا تعيه الذاكرة كانت منطقة الجنوب الغربي من البلاد التونسية بحرا مسحورا يعج بالكائنات الحية. تتزاوج وتتوالد ويفترس بعضها بعضا من أجل البقاء وهي سنّة الخالق في مخلوقاته، مما فيه عباده). والشاعر يتحدث عن التولدات والانقراضات لحيوانات المكان وكائناته الأخرى وكذا ما طرأ عليه من متغيرات جغرافية ومناخية مثل جفاف البحر(تتغير تضاريس الأرض، تتغير كائناتها من نباتات وحيوانات) يختفي بعضها تاركا المكان لغيره الأكثر قدرة على الاستمرار والمقاومة. وتتأقلم بعض الكائنات وتنشأ أخرى وفقا لسنن الطبيعية ونواميسها ومنذ أزمنة لا تعيها الذاكرة كانت هذه الأرض خلاء لا يرتاده أحد إلى زمن ألقي في هذا الخلاء قبل ألف عام بفلول من بني سليم لحقوا بأبناء عمومتهم من الهلاليين فقطعوا صحاري مصر ثمّ صحاري ليبيا إلى أن استقر بهم المقام في هذه الأصقاع. فكان عليهم أن يدخلوا في حروب ضارية مع القبائل المجاورة ليفرضوا سيطرتهم فتم لهم ذلك). ثمّ يذكر مجموعة من الأساطير التي بدأت تتشكّل مثل "غار الجنيّة" و"السدرة المسكونة" و"الثعابين العملاقة".

وأحاديث الذاكرة هذه التي ينقّب عنها المبدعون يسجلوها في أعمالهم وسيرهم هي إعادة صياغة أو بناء لها من جديد وبهذا يكتب لها الاستقرار حتّى لا تنقرض في قادم الأيام. بهذا الكتاب يقدم محمد الخالدي لقارئه ما لم يقدمه في قصائده إلا متفرقا كالمنهل الصوفي مثلا الذي له حضوره في بيئته الأولى تلك. كما أنّه يقدم

"الجنوب الغربي" كما تقدمه ذاكرة المبدعين لا كتب التاريخ والجغرافيا رغم أنهما قد يلتقيان أحيانا أو ينأيان عن بعضهما أحيانا أخرى.

قصائد مختارة لخايمي سابينس ترجمة د.قيصر عفيف (لبنان)

ارتأى الشاعر اللبناني قيصر عفيف المقيم في المكسيك منذ سنوات طويلة أن يقدم لقراء العربية نماذج من قصائد الشاعر المكسيكي خايمي سابينس وهو لبناني الأصل ومن سلالة المهاجرين الأوائل إلى هناك. ارتأى المترجم قيصر عفيف أن تسبق القصائد مقدمة عن هذا الشاعر وأسرته ومكانته في الشعر الأمريكي اللاتيني، ومما قاله فيها: (أنّ تاريخ الهجرة اللبنانية الذي بدأ منتصف القرن الثامن عشر لم يكتب ولم يوثق بعد. منذ البداية كانت الأضواء تسلط على المهاجرين الذين أصابوا نجاحا في أعمالهم. وكان النجاح دائما يعني الثروة الطائلة، لكن أحدا سلط الأضواء على المعاناة الأنسانية والكيانية للمهاجرين على الغصص الذي قضّ مضاجعهم، على القلق الذي نال منهم. وعلى الأسى الذي أنهكهم).

أمّا حكاية كلّ مهاجر فهي طويلة وثريّة وفيها المغامرة الكبيرة. والشاعر خايمي من عائلة (صغبيني) من البقاع اللبناني، وتضم ثلاثة إخوة، اثنان منهم استقرا في كوبا والثالث في المكسيك والتحق بالجيش الجمهوري ووصل إلى رتبة رائد، وتزوج من ابنة حاكم ولاية تشيابس الجنوبية وأنجب منها ثلاثة أبناء أحدهم وأصغرهم الشاعر خايمي الذي ولد عام 1926 ليصبح (أكثر شعراء المكسيك شهرة وشعبية في القرن العشرين).

التحق بكلية الطب في العاصمة "مكسيكو" ولكنه تركها بعد ثلاث سنوات ويقول عن تلك الفترة: (أظنّ أن سنوات الوحدة والألم هي التي صنعت الشاعر فيّ، تعلّمت الوحدة والقلق والاضطراب في الحياة البشرية. قرأت بجنون خصوصا الكتاب المقدس، وكان هذا الكتاب عزائي لا بالمعنى الديني ولكن لأني رأيت فيه أناسا آخرين يتألمون، يعانون الوحدة والحب وتحطمهم الحياة كلّ يوم.) أغوته السياسة فانتخب نائبا عن ولاية تشيا بس ثمّ عضوا في الكونغرس عن العاصمة مكسيكو. ونال عددا من الجوائز الأدبية.

يصف قيصر عفيف شعره بأن بساطته تخدعك (تعبير واضح بسيط يعتمد صورة من الحياة الريفية في المكسيك لكنه يحمل المعاني الوجودية العميقة للمعاناة البشرية). وكما يقول قيصر عن خايمي أنّه سئل مرة عن النصائح التي يعطيها للشعراء أو الشباب فقال: (عليهم أن يعيشوا صخب الحياة أولا ثمّ يكتبوا عنها، وتساءل: إذا لم نكتب عن الحياة فعن أي شيء آخر نكتب؟ والحياة هي كل الأشياء التي تحيط بنا لهذا أنا أكتب عن غرفتي عن سريري عن حذائي وسيجارتي). ويسجل المترجم حيرته بقوله: (لم يكن سهلا اختيار قصائد لترجمتها لشاعر قال عنه مرة أكتافيوباث: أفضل شعراء الأسبانية المعاصرين). ويشير قيصر عفيف في خاتمة هذا التقديم إلى مراجعة د.منصور عجمي الأستاذ في جامعة برنستون للترجمة.

يورد المترجم أسماء ثمانية دواوين للشاعر ولكن باللغة الأسبانية وتمنّينا لو أنّه قام بترجمتها إلى العربية لتكتمل الفائدة. وهذا مثال من القصائد التي ضمتها الترجمة وعنوان القصيدة (تماما كالسراطين):

(تماما كما تترك السراطين الجرحى
مخالبها على الرمل هكذا أهجر رغباتي
أعضّ ذراعي وأقطعها
أشذّب أيامي
وأحطم نفسي
أكاد أبكي
أين ضعت

ومتى جئت لأسكن بيتي

أشبه نفسي كثيرا

حتى أولادي يظنون أنني والدهم

وزوجتي تردد الكلمات المألوفة

أنزوي ململما أشيائي

ممزقًا في مزبلة الذاكرة

أحاول أن أعيد نفسي

على مثالي

آه لم يبق شيء

تقع الصحون المكسورة من يدي

وأرجل الكراسي

وسراويلي المستعملة

والعظام التي نبشتُ

والصور التي فيها قصص الحب والأشباح.

إرحمني

أريد طلب الرحمة من أي ّكان

سأطلب المغفرة من أول شخص ألقاه

فالليل يميل

ولا تبدو له نهاية

ألم في بطني وفي قلبي

وجسدي كلّه ينتظر خائفا

أن تأتيه يد ّطيّبة

تغطيه بشرشف).

يقع الديوان في 108 صفحات وهو جهد جميل أهداه د. قيصر عفيف الشاعر والناشر والأكاديمي لقراء العربية الذين سيكتشفون أهمية الشاعر خايمي سابينس الذي نجري في عروقه الدماء العربية.

صدر الديوان عن دار نلسن في السويد بالتعاون مع مجلة الحركة الشعرية-المكسيك - 2006.

"مدونات هابيل بن هابيل" لسامي مهدي (العراق)

جديد الشاعر العراقي سامي مهدي ديوان بعنوان "مدونات هابيل بن هابيل" والشاعر أحد أبرز شعراء الستينيات في العراق إضافة لهذا فهو ناقد دقيق وله كتاب يعد ّالمرجع الأبرز في قراءة شعر الستينات في العراق وعنوانه "الموجة الصاخبة" وله كتاب آخر وثّق فيه للمجلات والجرائد الأدبية الصادرة في العراق منذ الاستقلال عام 1921. كما أن ّسامي مهدي ترجم شعراء من العالم عن اللغتين الفرنسية الإنكليزية. أمّا في الشعر فقد قدّم سامي مهدي للمكتبة العربية مجموعة دواوين مثّلت النموذج الأنضج لشعر ما بعد الرواد وديوانه "رماد الفجيعة" هو أول ديوان مطبوع صدر لشاعر من جيل الستينيات وتعزّز هذا الشعر بأعمال شعراء آخرين أمثال فاضل العزاوي (الروائي والمترجم أيضا) وحميد سعيد وحسب الشيخ جعفر وغيرهم.

وقد عاد سامي مهدي في الفترة الأخيرة التي أعقبت احتلال العراق للنشر في المجلات والجرائد العربية ونشر مقالات وقصائد في "نزوى" و"أخبار الأدب" و "القدس العربي" ويجد متابعو تجربة هذا الشاعر تطورا كبيرا في قصائده النابعة من قلب محنة وطنية.

يقع ديوان "مدونات هابيل بن هابيل" في خمسة أقسام ضم كل قسم مجموعة من القصائد، ويأتي القسم الأول تحت عنوان "طيور المعنى وأشجار الكلمات" ومن قصائده: وجود ناقص، النقص، أصوات، لعبة الكلمات، صمت الكلمات، عشق الكلمات، ضياع الكلمات وفي القسم نفسه قصائد مثاقفة إن جاز لي التعبير- حيث يحيل على كتاب وشعراء من العالم مثل: كلمات غاستون باشلار، كلمات شكسبير، كلمات بول ايلوار، كلمات جاك دريدا، تفاحة فوكو، ثقة بيدروساليناس، كنز الكيميائي باولو كويلو، وخرائب بورخس.

كأن سامي مهدي بهذه القصائد يتأمل ويراجع بل ويسأل هؤلاء الكبار عن الحصاد الأخير بعد كل الأقوال والأوجاع والمواقف. لنقرأ مثلا "خرائب بورخيس" التي يتقدمها رأي له يقول فيه (لو رأينا العالم حقا لفهمناه) ويأتي (تعقيب) سامي مهدي بالسؤال:

(ما الذي كان يمكننا أن نراه؟

ما الذي كان يمكننا فهمه في المتاه؟

فالمرايا تضللنا

والدروب تبعثرنا

والدليل الذي معنا

تستخفّ به قدماه وجعبته وعصاه)

ويواصل توجيه أسئلته لبورخيس: (قل لنا أنت بالله: ماذا رأيت؟

وماذا فهمت، وماذا جنيت؟ سبعة وثمانون عاما

ولم تر فيها سوى ما ادعاه القرين؟

ولم تجن منها سوى الشك واليقين؟)

ويبدو لمن يعرف سامي مهدي وتجربته وكأن الأسئلة التي يوجهها لبورخيس هي بشكل وآخر أسئلته لنفسه، هل هو "رماد الفجيعة" ثانية وبعد أربعين عاما؟" هل دارت الكائنات والمكونات حول نفسها لتعود إلى نقطة الخيبة والفجيعة تلك؟

لنقرأ "أسئلة معلقة"

(بقيت لي من العمر أسئلة

وقليل من المال

لا يشتري غير دمع قليل

نصفه للبكاء على كوكب ضاع مني

ونصف أنا ضيّعته في اقتفاء الدليل

وستبقى مؤجلة كل أسئلتي تلك

تبقى معلقة بمسامير في أفق المستحيل).

هذه الأسئلة السابرة يمنحها الشاعر لنا نحن أصدقاؤه لنسألها معه ولا يبحث لها عن جواب فينا بل في الذي نراه أمامنا، من الوطن، إلى الأهل، إلى الدنيا.

أمّا القسم الثاني من الديوان فعنوانه "أشكال ومرايا" ورغم أن هذا القسم ضم مجموعة قصائد قصيرة إلاّ أنها تشكل بهيئاتها المختلفة والمتعددة كل واحدة أمام مرآتها.

يقول في قصيدة "خروج":

(أخرج من مرآتي

كالميت يخرج من قبر مفتوح

أمشي مشبوبا بنشيد الروح

أصنع أدواتي

أنفض أحزاني

وأتابع سيري في كل فضاء).

لنتذكر أن القصيدة كتبت في ديسمبر 2003 بعد احتلال العراق. وتؤشر دلالاتها من لا يعرف وقائع حياته وعرف منه شعره فقط.

اكتفي مثالا بهذا المقطع من القصيدة "وليمة قابيل" فهو يقدم دلالته دون حاجة إلى تعليق أو شرح:

(لا تندمي

لا خير في الندم

لا تألمي

لا نفع في الألم

ولا تقولي سدى: وا ضيعة البشر

في عالم النفط والدولار والجرَبِ

فكلهم خدم فيه

وسيدهم قد قُدّ من حجر

وهذه حقبة أزرى الزمان بها

لكنّها لحظة تمضي إلى عدم

وفي غد سوف تذرى الذارياتُ

على السلاّب والسلَب

فقطرة من دمّ المقتول يشربها ترابه

هي بشرى صابر بنبي).

في القسم الخامس والأخير والمعنون بـ" ليل طويل" نجد الشاعر (يصرخ) ولكن صراخه متأت من فداحة الحالة كما هو الحال مع القصيدة "عند باب بغداد، هناك، جلسنا وضحكنا" وكأنه بها يروي حكاية بغداد : (لا جديد إذن، فالغزاة يجيئوننا حقبة ، وقد يحسبون الهواء، إذ قدروا، في قوارير، أو يجرحون أسماء بما ملكوا من صواريخ، لكنهم يرحلون) أليست الحكاية بهذا الشكل؟) أما القسم الثالث فقد جاء تحت عنوان "الرحيل إلى هناك" والرحيل هنا هو رحيل متوهّم ومفترض ومجرد حلم لا يريد من وراء طرحه سوى مواصلة أسئلته التي ظلت وراءه مادامت الأجوبة لا لغة لها ولا حوار:

(وما هذه كل أسئلتي

بل هناك أسئلة غيرها

لم أجد في مخيلتي ما يناسبها من جواب

ولكنني سوف أكبحها

"فهي قد تستفزك، أو تستفزّ سواك"

وأقبل ما خطّ لي في الكتاب).

هذه القصيدة كتبت في فيفري من هذا العام 2006 ونأتي إلى القسم الرابع الذي حمل الديوان اسمه، وهو "مدونات هابيل بن هابيل" وتاريخما احتوى من القصائد القصار بين عامي 2003و2004. وكأن هذه القصائد قد نحت إلى ماهو أبعد من المشهد اليومي المعروف رغم صاعقيته لتسبر وتتأمل ثمّ تجيب ولكن ليس بالمباشرة التي كان سامي مهدي بعيدا عنها كل ابعد في قصائده وعلى امتداد دواوينه حتى في "رماد الفجيعة" رغم أن عنوانه مضى مباشرة إلى ما قد لا يكتشفها القارئ.

لعلنا نتساءل بعد أن ينتهي إبحارنا في عالم هذه القصائد إن كانت المحن الكبيرة هي هبة للمبدعين حتى يكتبوا ؟.

سامي مهدي كتب لنا الديوان الأروع، ونسج قصائد الدم التي من النادر أن نجدها بكل هذا السموّ وهذا الإتقان.

يقع الديوان في 129 صفحة من القطع المتوسطة، وقد صدر من منشورات أزمنة-عنّان (الأردن) 2006.

"رجل عناوينه لا تقود إليه" لمحمد الهادي الأسود (تونس)

محمد الهادي الأسود كاتب وشاعر من جيل الستينات في تونس ولكنه مقل إلى أبعد حد، كما أنّه لا ينشر نتاجه الشعري إلاّ في فترات بعيدة، وقد نشرت له "الحياة الثقافية" في السنوات الأخيرة عددا من قصائده.

ثمّ جمع الأسود عددا من قصائده ليصدرها في كتاب كبير الحجم وعنوانه "رجل عناوينه لا تقود إليه" من حيث القطع وعدد الصفحات 246 صفحة. ونلاحظ أنّ الشاعر يمثل النقيض للحالة الشعرية التي تكاد تعمّ الساحة كلّها وتميّز شعراء المرحلة وتتمثل في إنجاز القصيدة القصيرة فهو يكتب قصائد طويلة، أو أنّها تعتبر طويلة إذا ما قورنت بغيرها.

ويضم الديوان (40) قصيدة أظنّ أنها الأعمال الشعرية التي أنجزها الشاعر ولم يشأ أن يوزعها على دواوين صغيرة بل جمعها كلها في ديوان واحد، وما نأمله نحن الذين قرأناه وتوقفنا عنده أن يجد ديوانه هذا العناية اللائقة من قبل المعنيين فالرجل يكتب بعمق ووعي وفكر وتجربة، والقصيدة عنده بعيدة عن أي ترهل رغم طولها ولا تنقاد وراء مفارقات لفظية متكررة أصبحت تشكل القاموس المشترك بين هذا وذاك من الشعراء الذين يتوحدون وكأنّهم شاعر واحد، والتجارب التي تتفرّد وتخرج عن هذا قليلة.

كتب مقدمة الديوان الروائي رضوان الكوني الذي وصفه بـ (البستان الشعري) وفي بداية تقديمه يقترح

مجموعة عناوين كان من الممكن للديوان أن يحملها وتنطبق على ما فيه من مضامين. ومع هذا يستدرك الكوني ليقول : (ولكن تلك العناوين التي استشففتها لا تقود فعلا إلى ذلك الرجل المذكور في عنوان هذه المجموعة الشعرية).

ثم يّصل إلى التأكيد بقوله :(أزعم أن هّذا العنوان الذي اختاره الشاعر لمجموعته الشعرية هذه إنما هو ينطبق بحق على القصائد التي تضمنتها المجموعة).

ويصف هذه القصائد بأنها (على يسر لغتها وسلاستها لا تنفتح بسهولة).

ويتوقف قارئ الديوان أمام مقدمة الكوني باهتمام لكونه متابعا لتجربة الشاعر منذ بدايتها فهما من جيل واحد والمشترك بينهما أكثر من المختلف عليه.

ويضع الكوني خمس علامات تميز شعر الأسود ليستدرك القول (إن الشعر الجميل في أيامنا أصبح قليلا).

ونحن معه في أن ّهذا السفر الشعري ليس صرخة في واد بل جاء في وقته وفي مكانه. هذا مقطع من قصيدة متكاملة عن طبيعة اشتغاله الشعري ولكنها تعطي فكرة، يقول: (على الرحب يا وجعي، كن قطيعا

واغمد فؤوسك في رئتي

فإنّي على خبرتي في التقاء الفؤوس:

تعرّت طقوسي...

وكانت أخاديدها من دروسي

فأتلفت عافيتي

ستخذل يا وجعي...تمرديّ

لتسقط فيك سؤالا

يحاول شد ّالرياح

فتذروك فوق البطاح

لقاحا لكل ّوباء تربّص تحت الجراح

وإنّي على رؤيتي للصباح:

توسّدت فاجعتي)

ومن (معزوفة الدراويش) نقتبس:

(للناي حشرجة أذكت

نوافير الصبابة

روّجت للنور في عين الكفيف

وأخمدت نهم الضواري

شدتّ إلى إيقاعها...طربا وحزنا

واحتمالات تلف ّالرأس لا وجعا

ولا سكرا، عنان العاشقين ....)

يهدي الشاعر ديوانه: (إلى كل ّمن رفع قلما أو ريشة ووضع بإخلاص بين أيدي الناس تجربة قد تلامس شيئا من أحلامهم أو آلامهم).

طبع على نفقة المؤلف - المطبعة العصرية - تونس 2006.

دوريات عربية

الحركة الشعرية (المكسيك)

صدر العدد الجديد من فصلية "الحركة الشعرية" شهر أكتوبر 2006 هذه المجلة الرصينة التي بدأت تفرض حضورها على الساحة الأدبية العربية وعلى متابعي حركة الشعر العربي من الأجانب ولا يخلو عدد منها من مساهمات الشعراء العرب-خاصة من الشباب- ومن مشرق الأرض العربية ومغاربها أو من أولئك الذين يقيمون في المهاجر.

ويسجل لمؤسسها وناشرها د. قيصر عفيف أنّه استمر على إصدار المجلة رغم كلفتها الغالية (يطبعها في بيروت غالبا) وكذلك إرسالها البريدي من العاصمة مكسيكو.

تتصدر العدد رسالة من الأديب والمفكر اللبناني المخضرم خليل رامز سركيس إلى رئيس التحرير حول

ديوانه "اللغة والمدينة" وهذا النوع من الكتابات يكتسب أهمية كبيرة إذ هو مقال نقدي ولكن على هيئة رسالة مثل قوله :(اقتران الزمن بالمكان هو في رأيي، حدث هذه القصائد، فرح عرسها، في ما لعلّهيفضي إلى عالم شعري الإنسان، يتجاوب في سفر تكوينه زوجا التفاحة الأم عاريين إلاّ من ورقة التين).

أماّ القصائد فمفتتحها مجموعة "محطات نائية" (15 محطة) لكاتب هذا العرض وهي مأخوذة من مشروع كتاب بهذا الاسم.

ثم تأتي مساهمة من المهدي عثمان "تونس " بعنوان (دوائر) ومن إياء إسماعيل المقيم في أمريكا (الحوار الضوء) وفاطمة ناعوت (مصر) (علامة مائية) وإدريس علوش (المغرب) (الليلة مهنة الشعراء وكفى) وحكمت الحاج (العراق ومقيم في السويد) (سقوط بابل) ولقمان محمود "سوريا مقيم في ألمانيا" (مجد سكران) باقر صاحب "العراق" (مجموعة قصائد قصيرة) وفوزية السندي "البحرين" (صبا لم أعهده. . .يُنبوع لا أتذكره) والغالبي عمار كشيش "العراق (أشجار البعيد) ومن العراق أيضا (رحاب حسين الصائغ)و(كريم إينا) ومن تونس (حسين القهواجي) بقصيدة عنوانها (عودة هان شان) ولنور الدين محقق "المغرب" (أوراق العشق).

ملف العدد مهم لقراء الشعر العربي ودارسيه إذ هو مخصص لشعراء سودانيين شباب ربّما كان المعنيون والمتابعون يسمعون بأسمائهم للمرة الأولى. أعدّ الملف وقدّم له نصار الحاج ومماّ قاله في التقديم (إنّها نماذج شعراء أنجزوا تجربتهم بحرص شديد ورغبة أكيدة في كتابة نص شعري زاخر بشعرية تستحق أن تقرأ بشكل جيد وتتحرك في فضاء أوسع لتحقق مساهمتها وحضورها في مشروع شعري كبير لم يعد خاضعا لمحابس وأسوار تخنق توغله وذهابه نحو أنتاج شعري ينتمي لتجربة كلية تحقق كل يوم تحولات لا نهائية من الفعل الإبداعي والانجازات الجمالية) كما أن المقدم يذكر قراء الملف بقوله: (لست أسعى عبر هذه النماذج نحو التأريخ للكتابة الشعرية فهناك مراجع ومدونات كثيرة تغطي جانبا كبيرا من تاريخ وتطور ومسيرة الكتابة الشعرية في السودان. وهذه قائمة الشعراء وأسماء قصائدهم المدرجة في الملف:

عالم عباس (على دفتر من نسيج الغيوم).

ناجي البدوي (هزيع المفازات).

د. طارق الطيب (وهو اسم مشهور كروائي وكاتب قصة قصيرة وأكاديمي يقيم في العاصمة النمساوية فيناً ويدرّس في جامعاتها) وقصيدته عنوانها (هي والتفاحة).

عفيف إسماعيل (ظافرون، وخذوا كلّ شيء).

محمد الصادق الحاج (وعلى يدي أيّها المجهول أيضا تقطر).

عاطف خيري (الأعمى الأحمق من ذلك).

أبولو سوورو (مترجمة)

محمد جميل أحمد (موت في المشرق)

فتحي البحيري (وتقرّين الحب).

ونصوص أخرى لشعراء آخرين، كلهم من الشعراء الشباب وعددهم سبعة وعشرون شاعرا. ويلاحظ قارئ هذه النصوص الشعرية انتماءها كلّها لقصيدة النثر وغياب قصيدة التفعيلة أو العمودية كلياً وهذه ليست ظاهرة سودانية بل هي ظاهرة عربية أيضا، وهي مغامرة مازال الحكم عليها إلى اليوم مؤجلا. ولكن حيوية الشباب ظاهرة منها في عناصر البحث عن كتابة شعرية أخرى.

آخر موضوع في المجلة قراءة من حسن رحيم الخرساني لقصيدة (صعاليك حسن عجمي) للشاعر عدنان الصائغ و(حسن عجمي) اسم أشهر مقهى يرتاده الأدباء في بغداد.

هذه المجلة يشكل كل عدد منها وجبة شعرية شابة يقدمها د.عفيف وأسرة المجلة للقارئ العربي وقبل ذلك لتوثيق الشعر العربي الجديد ومغامرته.

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الإشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم ارساله الى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

اشتراك

الاسم واللقب: ....

العنوان: ....

الترقيم البريدي: .... **الهاتف:** ....

الفاكس: ....

عدد نسخ الإشتراك: ....(اشتراك سنوي لعشرة اعداد: 20,000د
«عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم: 99-474 .. اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة: 59، شارع 9 أفريل – تونس – الهاتف: 301 561 71 – 443 260 71